



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
Laboratório de Estudos Avançados em  
Jornalismo**

**MAURICIO SIMIONATO**

**IDENTIFICAÇÃO DOS 'CACOS POÉTICOS URBANOS' E  
SUA CARACTERIZAÇÃO COMO HIPERCONCRETISMO**

**CAMPINAS,  
2022**

**MAURICIO SIMIONATO**

**IDENTIFICAÇÃO DOS ‘CACOS POÉTICOS URBANOS’ E SUA  
CARACTERIZAÇÃO COMO HIPERCONCRETISMO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Divulgação Científica e Cultural na área de Divulgação Científica e Cultural.

**Orientador: Prof. Dr. Celso Luiz Figueiredo Bodstein**

**Coorientadora: Profa. Dra. Ana Beatriz Sampaio Soares de Azevedo**

Este trabalho corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno Mauricio Simionato e orientado pelo Prof. Dr. Celso Luiz Figueiredo Bodstein e pela Profa. Dra. Ana Beatriz Sampaio Soares de Azevedo.

**CAMPINAS,  
2022**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

Si45c Simionato, Mauricio, 1973-  
Identificação dos cacos poéticos urbanos e sua caracterização como hiperconcretismo / Mauricio Simionato. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Celso Luiz Figueiredo Bodstein.

Coorientador: Ana Beatriz Azevedo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Poesia. 2. Imagens. 3. Urbanidade. 4. Ready-mades (Arte). 5. Arte concreta. I. Bodstein, Celso Luiz Figueiredo, 1957-. II. Azevedo, Beatriz, 1967-. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Identification of poetic urban pieces and their characterization as hyperconcretism

**Palavras-chave em inglês:**

Poetry

Pictures

Urbanities

Ready-mades (Art)

Concrete art

**Área de concentração:** Divulgação Científica e Cultural

**Titulação:** Mestre em Divulgação Científica e Cultural

**Banca examinadora:**

Celso Luiz Figueiredo Bodstein [Orientador]

Carlos Alberto Vogt

Caue Fernandes Nunes

**Data de defesa:** 15-12-2022

**Programa de Pós-Graduação:** Divulgação Científica e Cultural

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-9170-0843>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1260132954475751>



## **BANCA EXAMINADORA**

**Celso Luiz Figueiredo Bodstein**  
**(Orientador e presidente da Comissão Examinadora)**

**Carlos Alberto Vogt**  
**(Membro da banca)**

**Caue Fernandes Nunes**  
**(Membro da banca)**

**IEL/UNICAMP, 2022**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-Graduação do IEL.**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus filhos Clarice e Vinicius e à minha mulher, Paula Ribeiro, que me apoiaram e são meus amores. Essa jornada de fazer um mestrado em meio a uma pandemia foi desafiadora.

Agradecimento especial para o meu pai, Sebastião Simionato, professor do ensino público estadual, que faleceu quando eu tinha 15 anos. Agradeço à minha mãe, Maria de Lourdes Simionato, por toda a educação e o amor transmitidos ao longo da vida.

Agradeço ao professor e orientador Celso Bodstein pelas dicas, conselhos e direcionamentos valiosos. Agradeço também à coorientadora Beatriz Azevedo por seu talento e energia inspiradora.

Agradeço às professoras Simone Pallone de Figueiredo (suplente da banca) e Susana Dias, que proporcionou duas disciplinas inesquecíveis ao longo do mestrado. Agradeço ainda ao suplente da banca e jornalista Carlos Alberto Zanotti.

Agradeço aos professores e membros da banca Carlos Vogt e Caue Nunes por suas sugestões e apontamentos preciosos durante a qualificação.

Agradeço à professora Renata Pucci e à secretária de Cursos do Labjor/Nudecri, Andressa A. F. Alday.

Por fim, agradeço a todos que trabalham no LabJor/Nudecri e no IEL (Instituto de Estudos da Linguagem), da UNICAMP.

Este projeto não seria o mesmo sem o apoio de vocês.

## RESUMO

O presente estudo busca realizar uma incursão, a partir de um ponto de vista poético, ao universo de imagens e mensagens repleto de signos, significados e significantes que povoam os mais diferentes ambientes públicos urbanos, além de indicar possíveis formulações de caminhos que possibilitem a ampliação de pesquisas sobre o tema *poesia urbana*. Esses caminhos implicam na observação e na interpretação permanente dos aqui denominados Cacos Poéticos Urbanos, cuja sigla é CPUs, e suas diferentes formas e formatos, tais como de ruídos em mensagens, palavras rasuradas, resíduos de mensagens, lixo afixado, placas e cartazes rasgados, riscados ou danificados de alguma forma pela simples marca do tempo ou pela ação, muitas vezes, inconsciente, do homem. Essa definição de CPUs ocorre em torno da tipificação do aqui classificado como “Hiperconcretismo Poético”. Não se trata de pesquisar a poesia visual feita de forma consciente pelas pessoas, como em intervenções artísticas programadas. O que se busca catalogar e propor é uma investigação centrada naquelas mensagens que falharam e se tornaram ruídos de coisas dissonantes nas paisagens urbanas. São mensagens distorcidas que permeiam os indivíduos nas ruas, nas praças, postes, placas, muros, prédios, cartazes, esculturas públicas, bustos, estátuas, jardins e nos demais objetos em meios de convivência de qualquer grande metrópole. O Hiperconcretismo é proposto para definir CPUs porque estes radicalizam o experimentalismo poético trazido pelo Concretismo. O Hiperconcretismo extrematiza a ruptura com o verso e rompe o caráter ‘tradicional’ da poesia ao se lançar na selva de aleatoriedades de mensagens desfiguradas nas ruas. O que se busca são imagens urbanas de uma poética dos *ready-mades* a céu aberto. O Hiperconcretismo é caracterizado pela mutação constante, aleatoriedade, urbanidade, ruído, mancha, falha, lógica de consumo e/ou de autoexposição individual, em contraposição ao lugar pré-concebido, é visualmente composto por sobreposições e, por estar exposto nas ruas, se deturpa a partir da ação do homem e/ou do tempo e de suas intempéries naturais, tais como vento, sol, chuva, tempestades e variações de temperatura. Ao final deste texto, apresenta-se uma proposta de primeira versão do Manifesto Hiperconcretista.

**Palavras-Chave:** Poesia; Hipermodernismo; Urbanidades; Hiperconcretismo; Ready-mades.

## ABSTRACT

The study seeks to carry out an incursion, from a poetic point of view, into the universe of images and messages full of signs, meanings and signifiers that populate the most different urban public settings, in addition to indicating possible formulations of paths that allow the expansion research on urban poetry. These paths imply the permanent observation and interpretation of the here called Cacos Poéticos Urbanos (Poetic Urban Pieces), whose acronym is CPUs, and their different forms and formats, such as ruined messages, erased words, message residues, posted garbage, torn signs and posters, scratched or damaged in some way by simple marks of time or by the action, often unconscious, of man. This definition of CPUs takes place around the typification of what is here classified as "Poetic Hyperconcretism". It is not about researching visual poetry consciously made by people, as in programmed artistic interventions. What is cataloged and proposed is an investigation centered on messages that have failed and became noises of dissonant things in urban landscapes. These are distorted messages that permeate people in streets, squares, posts, signs, walls, buildings, posters, public sculptures, busts, statues, gardens, and other objects in the living environment of any large metropolis. Hyperconcretism is proposed to define CPUs because they radicalize the poetic experimentalism brought by the Concretism. Hyperconcretism extremizes the rupture with verse and breaks the 'traditional' character of poetry by launching itself into the jungle of random messages disfigured in the streets. What is sought are urban images of the poetic open-air ready-mades. Hyperconcretism is characterized by constant mutation, randomness, urbanity, noise, stain, glitch, logic of consumption and/or individual self-exposure, in opposition to the preconceived spot, it is visually composed of overlaps and, because it is exposed in the streets, it is distorted by the action of man and/or weather, such as wind, sun, rain, storms and temperature variations. At the end of this text, a proposal for a first version of the Hyperconcretist Manifesto is presented.

**Keywords:** Poetry; Hypermodernism; Urbanities; Hyperconcretism; Ready-mades.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dinheiro! .....	15
Figura 2 – Nine .....	16
Figura 3 – Amarração amorosa .....	22
Figura 4 - Respeito? .....	31
Figura 5 -Outra mulher .....	32
Figura 6 -- A dor de amar.....	33
Figura 7 - Marielle Presente!.....	34
Figura 8 - Pare?.....	36
Figura 9 - Sick Transit .....	36
Figura 10 – Cahiers .....	39
Figura 11 - Na face do lixo .....	42
Figura 12 – Serviços .....	43
Figura 13- Obra de Frei João do Rosário, Composições Acrósticas (1753) .....	44
Figura 14 – O Ovo.....	45
Figura 15 – Asas de Eros .....	46
Figura 16 – Un Coupe de Dés.....	47
Figura 17 - Joaquim Cardoso, Poesias Completas, 1979.....	49
Figura 18 – Da Costa e Silva, poesia visual .....	50
Figura 19 – Poema-carimbo: Miramar, de Oswald de Andrade.....	51
Figura 20 - Poema 100% Nacional, Vicente do Rêgo Monteiro .....	52
Figura 21 – Psiu .....	58
Figura 22– Beba Coca Cola, Décio Pignatari, 1957 .....	59
Figura 23 – Pêndulo.....	60
Figura 24– Gente .....	60
Figura 25 – Nascemorre, Haroldo de Campos, 1958 .....	61
Figura 26 – La Fontaine, Duchamp, 1917.....	65
Figura 27 - Minha Autoria.....	70
Figura 28 – Sa Ba Do .....	76
Figura 29 – Pensionista, Loas.....	78
Figura 30– MESMO CO.....	80
Figura 31- Aluga-se um Poema de Fachada .....	82
Figura 32– COBRAMOS .....	84
Figura 33- Frame de vídeo da obra Designing Failures, de Gazana, no FILE SP 2013 .....	86
Figura 34 – Luminograma de Scott chamado Repetitive beats #6 (2008).....	86
Figura 35 – Frame de vídeo de Notendo, chamado The punch-out! (2007).....	87
Figura 36 - Arte rupestre .....	89
Figura 37 - Conjunto de Pinturas Rupestres.....	89
Figura 38 - Inconsciente Hipermoderno 1 .....	90
Figura 39 - Inconsciente Hipermoderno 2 .....	91
Figura 40 – AMADAS, O BRASIL.....	95

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 - DESCASCAMENTOS DO SILÊNCIO .....	17
DO SILÊNCIO AO RUÍDO POÉTICO URBANO .....	17
A HIPERMODERNIDADE SILENCIOSA DOS RUÍDOS URBANOS.....	18
A PROPOSTA DE HIPERCONCRETISMO .....	22
MEMÓRIA E ACONTECIMENTO .....	26
DESENVOLVIMENTO DO OLHAR .....	26
IMAGEM E IMAGINAÇÃO .....	28
ANÁLISE DE CPUS SOB O OLHAR DE DIDI-HUBERMAN.....	29
POEMA PARE?.....	37
DESCONSTRUÇÃO NA POÉTICA .....	37
QUESTÃO DE ANÁLISE.....	39
POESIA VISUAL .....	44
POESIA DE VANGUARDA E VISUAL .....	48
GRAFITE E LEMINSKI.....	52
CONCEITO DE OBRA ABERTA.....	53
O MANIFESTO CONCRETISTA.....	55
POESIA CONCRETA: UM MANIFESTO .....	56
IMAGENS DE POEMAS CONCRETOS BRASILEIROS.....	57
OUTROS EXEMPLOS DE POESIA CONCRETA.....	59
CAPÍTULO 2 - SOBRE SUJEITOS E RUÍDOS.....	62
SUJEITO/SENTIDO E MATERIALIDADE DA CIDADE .....	62
HÁ DISCURSO? .....	63
QUESTÃO DE AUTORIA .....	64
CPUS: <i>READY-MADES</i> A CÉU ABERTO .....	65
A AUTORIA EM FOUCAULT E LOTMAN.....	67
FUNÇÃO DO AUTOR.....	68
SEMIÓTICA E CPUS .....	70
SEMIÓTICA E CULTURA .....	72
SUBVERSÃO DA FUNÇÃO POÉTICA.....	75
CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO .....	76
SENTIDO SÓCIO-HISTÓRICO.....	77

<b>CAPÍTULO 3 - UMA PRODUÇÃO DOS INCONSCIENTES .....</b>	<b>79</b>
<b>INSTRUMENTOS DE ANÁLISE .....</b>	<b>79</b>
<b>ANÁLISE DAS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO .....</b>	<b>80</b>
<b>CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO .....</b>	<b>82</b>
<b>GLITCH ART: ESTÉTICA DA SUBVERSÃO .....</b>	<b>85</b>
<b>CPUS E AS MARCAS DO INCONSCIENTE COLETIVO .....</b>	<b>87</b>
<b>MANIFESTO HIPERCONCRETISTA .....</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>96</b>
<b>APÊNDICE - GALERIA DE IMAGENS .....</b>	<b>102</b>
APÊNDICE A – 14 MILHÕES DE DESEMPREGADOS.....	103
APÊNDICE B – LUTE AGORA .....	104
APÊNDICE C – CACOS DE SOL .....	105
APÊNDICE D – FACHADA-GRAFITE.....	106
APÊNDICE E – TARÔ OU MUDANÇA? .....	107
APÊNDICE F – SAIA JÁ.....	108
APÊNDICE G – NÃO ESPERE.....	109
APÊNDICE H – FORA BOZO .....	110
APÊNDICE I – PEÇA UMA VIAGEM .....	111
APÊNDICE J – PEÇA ALGO.....	112
APÊNDICE K – COLLAGE .....	113
APÊNDICE L – CADÊ O CHE? .....	114
APÊNDICE M – HERCÓLUBUS CHEGOU .....	115
APÊNDICE N – UNIÃO .....	116
APÊNDICE O – CARTOMANTE .....	117
APÊNDICE P – QUE PAREDE É ESSA?.....	118
APÊNDICE Q – SUJEITO .....	119
APÊNDICE R – PEÇA UMA VIAGEM.....	120
APÊNDICE S – BUZIOS ELÉTRICOS .....	121
APÊNDICE T – 99 .....	122
APÊNDICE U – 1 .....	123
APÊNDICE V – FATURA.....	124
APÊNDICE W – PRA VALER.....	125
APÊNDICE X – IMBANDA/QUIMB/QUIM .....	126
APÊNDICE Y – TO BASQUIAT .....	127
APÊNDICE Z – MARGEM .....	128
APÊNDICE A2 – FORA DA LINHA.....	129
APÊNDICE B2 – PESSOA AMADA.....	130
APÊNDICE C2 – RETALHOS.....	131
APÊNDICE D2 – ESPORTE UNIVERSITÁRIO .....	132
APÊNDICE E2 – SIND O .....	133
APÊNDICE F2 – DECALQUES.....	134
APÊNDICE G2 – QUADRO DE TARÔ .....	135
APÊNDICE H2 – PERFIL DE SEMÁFORO .....	136
APÊNDICE I2 – Ê QUÊ É .....	137
APÊNDICE J2 – UMA VIAGEM .....	138
APÊNDICE K2 – POVO NA RUA .....	139

APÊNDICE L2 – IA .....	140
APÊNDICE M2 – TRANSPOR .....	141
APÊNDICE N2 – CARA? .....	142
APÊNDICE O2 – PROF .....	143
APÊNDICE P2 – PROIBIDO? .....	144
APÊNDICE Q2 – & ENTREGAS .....	145
APÊNDICE R2 – NA FATURA .....	146
APÊNDICE S2 – A PÁ .....	147
APÊNDICE T2 – ALUGA-SE UM POEMA DE FACHADA II .....	148
APÊNDICE U2 – LUZ .....	149
APÊNDICE V2 – AV. ANCHIETA .....	150
APÊNDICE W2 – SHEIP .....	151
APÊNDICE X2 – YFDO .....	152
APÊNDICE Y2 – BICUDA .....	153
APÊNDICE Z2 – INSIDE (ADOS) .....	154
APÊNDICE A3 – INSIDE .....	155
APÊNDICE B3 – PARE? .....	156
APÊNDICE C3 – SEJAMOS MAIS .....	157
APÊNDICE D3 – DESCODE .....	158
APÊNDICE E3 – SORRISO DE PERFIL .....	159
APÊNDICE F3 – OLARS .....	160
APÊNDICE G3 – AGEM NO CITY .....	161
APÊNDICE H3 – FGTS NA ENTRADA .....	162
APÊNDICE I3 – EM FRENTE AO JÓQUEI .....	163
APÊNDICE J3 – DRIVE-IN .....	164
APÊNDICE K3 – RUÍDO NA LIXEIRA .....	165
APÊNDICE L3 – MIAU .....	166
APÊNDICE M3 – POÉTICA ELEITORAL .....	167
APÊNDICE N3 – O OLHAR DE CHE .....	168

## Introdução

*“Poesia é a arte do anticonsumo”*  
(Décio Pignatari)

*“Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”*  
(Vladimir Maiakóvski)

*“A qualidade essencial da poesia é que ela faz um novo esforço de atenção e ‘descobre’ um novo mundo dentro do mundo conhecido”*  
(D. H. Lawrence)

Para o presente estudo, busca-se estabelecer uma interlocução com autores que tratam de temas na intersecção entre poesia, semiótica e o estudo das imagens, como Didi-Huberman, assim como se perpassa por temas que precedem a Hipermodernidade, tais como o Modernismo, o Pós-modernismo, além de movimentos brasileiros de vanguarda, como o Movimento Modernista, o Concretismo, o Poema Processo, a Poesia Praxis, a Poesia Visual, a Tropicália e a Poesia Marginal. Cabe citar a influência a partir da definição de Hipermodernidade traçada pelo filósofo Gilles Lipovetsky, que classifica uma nova face do pós-modernismo, além de recorrer a autores da chamada Análise do Discurso como possibilidade de apoio nas análises destas peças de ruídos urbanos. Destaca-se as noções de autoria e de silêncio, abordadas no contexto de fundo pelo redimensionamento de sentidos alvoroçados pela visão urbana no cenário de um mundo pandêmico e/ou pós-pandêmico. Há, ainda, uma intersecção com os *ready-mades*, de Marcel Duchamp, e com a chamada *Glitch Art*, uma prática artística de subversão, conhecida também como estética da falha digital. Porém, ao contrário da *Glitch Art*, a falha urbana geradora da arte Hiperconcreta é literalmente concreta e não digital, pois pode ser tocada a céu aberto enquanto se transita pelas ruas e praças.

A interpretação das entranhas das ruas é um dos aspectos que se encontram no Hiperconcretismo aqui proposto. Suas estranhezas, manchas, cascas e silêncios urbanos são realçados, mas não definidos por completo, pela circulação de pessoas nas ruas, ressaltando as imagens estudadas em uma dimensão de texturas de abandono e de degradação, em uma poética ainda mais desfigurada e disruptiva, inserida em um aspecto de subcapitalismo decadente.

Desta forma, surge a proposta de investigar tais mensagens por uma lente na qual o filtro se classifica aqui por Hiperconcretismo Poético, por traçar linhas que permitam investigar estes Cacos Poéticos Urbanos, que são as mensagens surgidas em meio aos ruídos e ruínas do que restou e se transmutou nas calçadas.

Pode-se destacar como Hiperconcretismo Poético a “efemeridade concreta” que há nesta poesia desfigurada urbana, presente em diversos postes, muros, placas, portões e demais espaços abertos de passeio público. Essa visão constitui um aspecto multifacetado que se depara com uma espécie de surrealismo espontâneo das vias públicas, que configura uma exposição de *ready-mades* mutantes a céu aberto, de ressignificados que envolvem caligrafias e fontes de letras das mais diversas vertentes, todas elas sobrepostas, rabiscadas, rasgadas ou mesmo, ‘em cacos’.

Configura-se, então, o objeto do estudo, como um estranho ‘zoológico semiótico dos ruídos’, também mutante pela dinâmica natural do espaço-tempo. A mensagem colada no poste hoje não é a mesma mensagem desgastada no poste de amanhã. Daí a importância de se destacar esse tempo linear histórico, que se transforma e se retransforma a tudo e a todos que o observam, e que são observados ao passarem diante destes Cacos Poéticos Urbanos.

A ideia é ampliar a visão do que se tratam estes fragmentos de elementos perdidos nas urbanidades e no universo hipermoderno das veias e vias do cotidiano. Pretende-se usar como base algumas imagens localizadas nestes espaços e registradas por meio de mais de cem fotografias tiradas ao longo dos anos de 2020, 2021 e 2022.

Objetiva-se identificar se aquele “Caco Poético Urbano”, que foi transformado de forma inconsciente pelo homem e/ou pela ação do tempo (linear ou climático), pode possuir uma interpretação poética e se esse aspecto da forma pode ser associado aos diferentes estilos e escolas artísticas de vanguarda com ramificações que perpassam a poesia visual, as artes plásticas, o grafite, as pichações e as demais artes gráficas.

Mas, o que interessa aqui, é apenas a sobreposição e a mistura caótica disso tudo. Não se trata de catalogar os tipos de artes já pesquisados, mas de identificar um possível olhar poético que também compõe esta floresta urbana das inconsciências. Captura-se, para isso, a ideia Deleuziana de “esgotar o possível para que novos possíveis sejam criados”.

Há ainda que se atentar ao conceito de ‘inconsciente coletivo’, que nos permite observar como as pessoas continuam a deixar suas marcas nas rochas da hipermodernidade, que hoje são representadas por paredes, muros, placas, postes e monumentos.

A intenção é propor uma visão abrangente sobre o tema, além de destacar a importância de transformar as maneiras e as formas de se olhar e de se observar, por meio de possíveis outras lentes, ângulos e focos, as coisas que cercam o cotidiano das pessoas dentro dos espaços públicos das cidades. Para isso, pretende-se formular uma proposta dos, já citados acima, CPUs, ou Cacos Poéticos Urbanos, catalogando e identificando os diversos tipos de possibilidades de ocorrência dentro de suas características fundamentais, que são as efemeridades, as mutações, as sobreposições, as aleatoriedades, os ruídos, as manchas e as possíveis intenções de fundo transfiguradas para essas coisa-urbanidades que se apresentam como *ready-mades* concretistas espalhados pelas cidades.

Propõe-se que os CPUs são as peças centrais do conceito definido como Hiperconcretismo por ocorrerem em ambientes exclusivamente de convivência urbana e em áreas sempre abertas à circulação do público e em um ambiente de esquecimento urbano. Essas interferências poéticas são caóticas, fragmentadas, exclusivas e únicas (não podem ser reproduzidas em escala, a não ser por meio de um registro fotográfico). Podem ser provocadas pela ação do tempo (sendo subdivididas por Tempo Imediato ou Tempo Histórico), pela ação da luminosidade do momento da captura da imagem (influência da luz na mensagem) ou pela ação dos seres vivos (que podem rasgar, rasurar, arranhar, ou mesmo rabiscar a peça estudada e caracterizada como CPU).

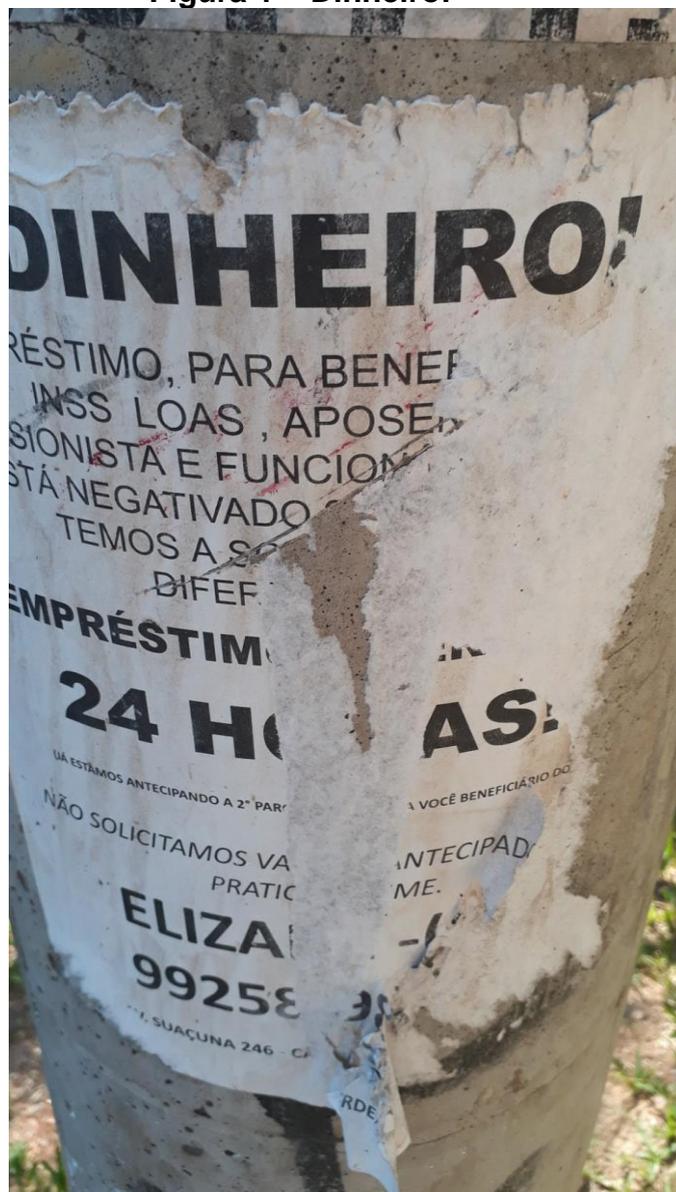
Neste ponto, e catalogada ao ser registrada, transfigura-se imediatamente aquela imagem inicial em outra, agora transformada definitivamente em um autêntico CPU, peça central e fundamental para a interpretação do Hiperconcretismo.

A sobreposição ruidosa de signos, significados, significantes, ícones e símbolos é o cerne desta poética transfigurada, aqui definida como “hiperconcreta”, e que se dispõe como uma consequência espontânea dos movimentos de vanguarda, como o Modernismo, que se consolidou nas vanguardas e se transfigurou no pós-modernismo até ser identificada nas cidades neste atual tempo da hipermodernidade, caracterizado por um amálgama de mensagens destroçadas e embaralhadas caoticamente pelas ruas e calçadas. Não há um sentido único nestes cacos formados

por ruídos, mas é na aparente falta de mensagem que se revela uma das características do Hiperconcretismo: a metáfora dos tempos atuais.

Como objeto de referência de localidade e dimensão, coube-se definir a investigação de tais imagens ocorridas na região central de uma grande metrópole brasileira. Neste caso, a área escolhida foi a região central do Município de Campinas, localizado a 95 km de São Paulo, e declarado, em 2019, a primeira metrópole brasileira a não ser uma capital de Estado. A cidade conta com aproximadamente 1,1 milhão de habitantes, segundo dados do IBGE de 2020.

**Figura 1 – Dinheiro!**



Fonte: Imagem do autor

Figura 2 – Nine



Fonte: Imagem do autor

## **CAPÍTULO 1 - Descascamentos do silêncio**

### **Do silêncio ao ruído poético urbano**

As palavras transpiram o silêncio e há silêncio nas palavras, sejam elas faladas ou escritas. Em meio às ruas cada vez mais esvaziadas (pelo efeito da pandemia, falta de atrativos ou por medo da criminalidade), este silêncio se faz ainda mais dissonante nos postes, muros e paredes. O silêncio está no princípio e na raiz das formas de comunicação e de todas as mensagens. Desta forma, pretende-se destacar inicialmente a importância do silêncio para se chegar à proposta de desenvolvimento do conceito de autoria do olhar poético na teorização de CPUs, já que a observação precede o silêncio.

A circulação pelas calçadas e pelas ruas surge como um trajeto dos dizeres. Essa circulação pelas vias urbanas nos expõe a estes pedaços de artes visuais postadas e repostadas, concretamente, a céu aberto, por inúmeras pessoas com as mais variadas intenções. Intenções estas que se entrecruzam e dissolvem ao longo de um tempo histórico linear, que mistura passado, presente e futuro em um mesmo poste ou muro.

O silêncio reside entre as palavras. Há sempre o espaço do silêncio, por mais ruído e barulho que o cotidiano da vida na hipermodernidade entregue. A atenção, então, se volta na busca por aquilo que pode ter algum significado perdido e/ou ressignificado, achado.

Uma relação entre o dizível poético, o indizível poético e aquilo até então não visto como arte poética, pode se transformar a partir do olhar de cada pessoa, o que pressupõe ser interpretado pela lente da história de cada indivíduo e de sua ideologia para sustentar a autodeclaração de que determinada imagem é ou não arte poética urbana. Em suma, uma obra sempre aberta na pele das cidades.

Cabe à possibilidade de olhar a linguagem pensando o seu viés de incompletude dos sentidos e pensar nesse viés na constituição de um olhar poético autodeclarado como mais uma possibilidade dentro da polissemia das interpretações.

Se a linguagem implica silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história. É o silêncio signifiante. Vale, aliás, a pena redizer, nesta introdução, o que será dito em muitas partes desta reflexão: o fato de que a relação silêncio/linguagem é complexa, sem deixar de sublinhar ainda uma vez que, no entanto, em nossa reflexão, o silêncio não é mero complemento da linguagem. Ele tem

significância própria. E quando dizemos fundador estamos afirmando seu caráter necessário e próprio. Fundador não significa aqui “originário”, nem o lugar do sentido absoluto. Nem tampouco que haveria, no silêncio, um sentido independente, autossuficiente, preexistente. Significa que o silêncio é garantia do movimento dos sentidos. (ORLANDI, 2011, p. 73)

E, se for preciso achar um sentido nestes CPUs, esse sentido se faz apenas em relação ao que cada um sente. Os Cacos Urbanos produzem deslocamentos de sentidos por seu caráter mutante e residem nestes lugares frenéticos, deslocamentos de possibilidades poéticas.

“Há múltiplos silêncios”, escreveu Eni Orlandi (2011). Nesse sentido, é possível haver o silêncio poético nos ruídos e nas ruínas do Hiperconcretismo proposto. É nessa busca que se sustentam as amostras de imagens de palavras partidas e danificadas, que recobrem tanto o vazio das superfícies quanto a superfície dos vazios. A intencionalidade destas obras de múltiplas autorias indefinidas reside na metáfora destes tempos de hipermodernidades das primeiras décadas do século XXI. A intencionalidade está na busca por novos sentidos poéticos e não necessariamente na semântica das imagens coletadas.

## **A hipermodernidade silenciosa dos ruídos urbanos**

A rua é o palco onde estas mensagens aleatórias são transmisturadas em diversos signos aleatórios, significados difusos, significantes distraídos e símbolos corrompidos pelo homem e/ou pelo andamento do tempo linear com todas as suas intempéries. São mensagens criadas e recriadas que surgem da tentativa de venda de algum serviço, manifestações de protesto, juras de amor ou mesmo aspectos do individualismo (no que se entende pela simples pichação do nome ou do próprio apelido, por exemplo).

Neste sentido, o filósofo francês Gilles Lipovetsky (2004) apresenta seu conceito de hipermodernidade no livro “Os tempos hipermodernos”, que pode ser usado para ilustrar a caracterização dos Cacos Poéticos Urbanos aqui analisados. No caso, o termo “hiper” é utilizado pelo autor em referência a uma exacerbação dos valores criados na Modernidade, atualmente elevados de forma exponencial.

Hipermodernidade: uma sociedade liberal, caracterizada pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade; indiferente como nunca antes se foi aos grandes princípios estruturantes da modernidade, que precisaram adaptar-se ao ritmo hipermoderno para não desaparecer. (LIPOVETSKY, 2004, p. 26)

“O império do efêmero”, nome de outro livro de Lipovetsky (1987), também está nas ruas. Nele, o autor retrata a existência de uma cultura do excesso, o mesmo excesso presente nos meios urbanos, derivando rumo ao que se pretende caracterizar como “Hiperconcretismo” nesta pesquisa, como uma das variações poéticas experimentais deste momento atual, que ultrapassou a pós-modernidade, porém, não menos crítica à sociedade quanto o pós-modernismo.

Enquanto os grupos ou categorias sociais vinculados às tradições conseguem harmonizar de forma mais ou menos bem-sucedida seus anseios respectivos, restringindo assim a amplitude da decepção experimentada, os grupos ou categorias sociais hipermodernos emergem como sociedades da decepção inflacionada. Quando a felicidade é prometida a todos e os prazeres são enaltecidos em cada esquina, a vida cotidiana está passando por uma dura prova. Além disso, a “qualidade de vida” em todos os campos da atividade humana (vida conjugal, vida sexual, alimentação, moradia, meio ambiente etc.) passou a ser o novo horizonte das expectativas individuais. (LIPOVETSKY, 2007, p. 05)

Para que se avance sobre o conceito de Hipermodernidade, é preciso buscar uma definição formulada por Gilles Lipovetsky em uma entrevista concedida a Carla Ganito: “‘hipermodernidade’ é um modelo teórico para compreender o mundo contemporâneo. Este modelo baseia-se em três lógicas fundamentais: 1) o mercado; 2) a tecnociência; 3) e a cultura individualista democrática” (LIPOVETSKY; GANITO, 2010, p. 55).

O autor vê nosso tempo mais como uma radicalização dos fundamentos da modernidade do que como uma ruptura com esse período histórico. Neste ponto, há o cruzamento com os CPUs estudados como uma possibilidade de interpretação de outra poética visual dentro da proposta de Hiperconcretismo, principalmente quando falamos da cultura individualista democrática, que aparece nas vias públicas das ruas das cidades na forma de mensagens rasuradas, rasgadas e/ou confusas. Para Lipovetsky (2004, p. 26), a hipermodernidade é entendida como “uma sociedade liberal, caracterizada pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade, indiferente como nunca antes se foi aos grandes princípios estruturantes da modernidade, que precisaram adaptar-se ao ritmo hipermoderno para não desaparecer”.

Instala-se um novo estágio de individualismo: o narcisismo designa o surgimento de um perfil inédito do indivíduo nas suas relações consigo mesmo e com o seu corpo, com os outros, com o mundo e com o tempo no momento em que o 'capitalismo' autoritário cede lugar a um capitalismo hedonista e permissivo. (LIPOVETSKY, 2005, p. 32)

Esta hipermodernidade traçada por Lipovetsky refere-se aos fluxos de consumo cada vez mais desenfreados e impelidos por dinâmicas econômicas globais. O autor explora os diferentes aspectos da sociedade à luz da sua hipermodernidade, que herda da pós-modernidade uma impressão cada vez mais segmentada do tempo e do espaço, assim como os objetos deste estudo, perdidos e sobrepostos, quase imperceptíveis no frenético cotidiano das pessoas no qual o que pode mais interessar é apenas a sobrevivência tumultuada do cotidiano.

É inegável que, ao celebrar o sempre novo e os gozos do aqui-agora, a civilização consumista opera continuamente para enfraquecer a memória coletiva, acelerando o declínio da continuidade e da repetição ancestral. Não obstante, permanece o fato de que nossa época, longe de encerrar-se num presente trancado em si mesmo, é palco tanto de um frenesi histórico patrimonial e comemorativo quanto de uma investida das identidades nacionais e regionais, étnicas e religiosas. (LIPOVETSKY, 2004, p. 85)

Para o autor, as forças do prazer também mobilizam a constante criação de necessidades de consumo, que, por sua vez, irrompe o consumismo de tal maneira que o prefixo "hiper" lhe é juntado. É esta intensidade, cada vez mais instantânea e permanente, que elucida a importância de se pensar, com visão de presente e de futuro, sobre a realidade nesta hipérbole do Modernismo. Levado este olhar às ruas e às suas manchas de signos, esta hipermodernidade ganha ares de abandono permanente e de desilusão em um mundo pandêmico de seus próprios ideais de consumo e de sobrevivência.

Neste sentido, as 'cascas' e os ruídos de mensagens estudados configuram essa tentativa de pertencer ao hiperconsumismo desenfreado, no entanto, também marcado por recolagens, descascamentos, enferrujamentos e distorções. Nem por isso, deixa de ser a esteira de um hiperconsumismo no submundo da venda de serviços de tarô, empréstimos escusos, promessas de amor vazias e ofertas de serviços de transporte, tudo rasgado e rasurado em camadas e mais camadas de mensagens que, quanto mais sobrepostas, mais se tornam desconexas e confusas.

Ao discutir sobre o consumismo da sociedade do presente hipermoderno, Lipovetsky (2004, p. 56) defende que há um novo paradoxo: "Os membros da sociedade hipermoderna vivem numa felicidade paradoxal, pois apesar da sociedade

de consumo e da comunicação trazer muitas satisfações, eles são obrigados a se organizar sob as regras econômicas”.

A hipermodernidade está também representada na tentativa desenfreada pela comunicação, em muitos casos, na mera busca por vender algo ou mesmo simplesmente registrar o próprio nome, o apelido, ou de dar um recado desesperado ao mundo que passa por aquele pedaço de calçada, como se essa fosse a última fronteira dos recados a serem dados à humanidade que circula distraída pelas ruas, às vezes, vazias.

Quando o homem fixa o seu projeto de felicidade numa realização muito longínqua, reivindicando sempre mais, arrisca-se a sentir mais vivamente os aborrecimentos e insuficiências do presente, seus sonhos não se efetivam e esgotam-se as forças do indivíduo. (LIPOVETSKY, 2007, p. 09)

Em seus estudos da sociedade hipermoderna, o filósofo aponta que as características mais acentuadas nos indivíduos são o acúmulo de informações e a “produtivização” da vida cotidiana. “Vivemos uma modernidade desenfreada, uma modernidade hiperbólica em que não há mais limites, e tudo entra na lógica da competição econômica, em um sentido de liberalização globalizada” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 337).

**Figura 3 – Amarração amorosa**



Fonte: Imagem do autor

### **A proposta de Hiperconcretismo**

O conceito de Hiperconcretismo é fruto de uma intersecção entre a Hipermodernidade, de Lipovetsky, e a Poesia Concreta brasileira, gerando o que se pretende definir aqui como as bases de um Hiperconcretismo, que pode ser analisado do ponto de vista dos “Cacos Poéticos Urbanos”, identificados por uma busca constitutiva pelo olhar poético durante um passeio pelas ruas de uma metrópole.

Estes ruídos concretos urbanos são efêmeros por natureza, pois os ‘cacos poéticos’ mudam e se alteram continuamente pela ação contínua e frenética do homem ou do tempo, já que ficam expostos ao tempo e às ações humanas, por definição fundamental.

São ruídos que mudam e são alterados e transformados a cada instante por estarem expostos ao ar livre e sempre sujeitos à ação do tempo e dos seres vivos, sejam eles fungos, ou originários dos reinos mineral, vegetal ou animal.

Esse encontro entre a Hipermodernidade e a Poesia Concreta e/ou Poesia Visual se dá pelo sentido da existência, do impulso pela divulgação de informações e da geração e pretensa perpetuação de marcas individuais no espaço-tempo urbano de circulação, causando um acúmulo frenético de sobreposições de imagens aparentemente sem sentido. Estes mesmos ruídos sobrepostos e rasurados podem ser vistos como um tipo de poesia pós-concreta, na perspectiva de se encarar isso como uma espécie de treinamento contínuo do “olhar poético”.

Para consolidar a investigação desse Hiperconcretismo sugerido aqui, cabe a leitura do Manifesto Concretista, escrito em 1956 pelos poetas e tradutores Augusto de Campos e Haroldo de Campos, que são conhecidos como “irmãos Campos”, e o poeta e tradutor Décio Pignatari. Juntos, eles foram os responsáveis por criar as bases do Movimento Concretista dentro da poesia brasileira e mundial. Diz um trecho do Manifesto que coincide com este estudo: “[...] de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível [...]”.

Como veremos um pouco mais abaixo, em sua íntegra, o Manifesto Concretista dita: “[...] o poeta concreto vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo [...]”.

Mas, é o Plano-Piloto para Poesia Concreta (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1958) que dá por encerrado o ciclo histórico da poesia apenas composta por versos. Neste sentido, os Cacos Poéticos Urbanos são uma continuidade deste modo de possível caracterização de uma peça poética que se cria nas aleatoriedades das ruas de uma espécie de hipermodernidade “fantasma”, mesmo que a palavra ou a letra estejam em ruínas, partidas e desfiguradas. Ao contrário do Concretismo, no entanto, há uma aleatoriedade na raiz constitutiva dos Cacos Poéticos Urbanos aqui estudados, por serem peças de múltiplas autorias e mutantes.

[...] poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutura. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. [...] (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1958, n.p.)

## Plano-Piloto para Poesia Concreta<sup>1</sup> (Íntegra)

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutura. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): método ideogrâmico. joyce (*Ulysses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no/brasil:/oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”. /joão/cabral de melo neto (n. 1920 – *o engenheiro e psicologia da composição* mais *anti-ode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música – por definição, uma arte do tempo – intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais – espaciais, por definição – intervém o tempo (mondrian e a série *boogie-wogie*; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral).

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força

---

<sup>1</sup> Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, Noígrandes, 4, São Paulo, 1958. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/plano-piloto-para-poesia-concreta>. Acesso em: 01 out. 2022.

relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, e em abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação; coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, como nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: “a moeda concreta da fala” (sapir). daí suas afinidades com as chamadas “línguas isolantes” (chinês): “quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente (humboldt via cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, sapir e cassirer).

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética, concreta, tendo à fisionomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

renunciando à disputa do “absoluto”, a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene. cronomicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a próprio: “feedback”. a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.

Augusto de Campos  
 Décio Pignatari  
 Haroldo de Campos

## Memória e acontecimento

O corpo da cidade tem fragilidades, memórias e poesias em suas entranhas. Nas vias do espaço urbano há marcas que pedem uma interpretação. Há ali uma coisa que não cessa de se escrever e que surge com o que vem pelo caminho. Está permanentemente escrito e será permanentemente reescrito e apagado ao longo do tempo histórico.

Neste sentido, surge a relação com o tempo como algo inevitável que ainda está por vir. O real também se torna permanentemente constitutivo nas paredes, placas e muros urbanos. Há, nestas marcas, resquícios dos corpos, das ideologias e de histórias. Coisas que clamam para serem descobertas, reconhecidas e escavadas, assim como seus criadores.

O que nos dizem estes Cacos Poéticos Urbanos? Há ali, a contundência na emergência do sujeito, que não cessa de si, para transbordar em silêncios no meio das multidões de pessoas. Esse caminho é o poético.

Aquilo que não é possível dizer está em busca de um caminho que é capaz de dizer e desvendar. Desta forma, o poético emerge em nossas vidas quando tencionamos o olhar para que ela, a poesia, aconteça no meio destas sobreposições de mensagens desconexas e aleatórias deixadas pelas vias urbanas de convivência.

Para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa. Ele vive o conflito signo versus coisa. Sabe (Isto é, sente o sabor) que a palavra “amor” não é o amor e não se conforma. (PIGNATARI, 2005, p. 11)

## Desenvolvimento do olhar

Podemos olhar as coisas ao nosso redor e o que aparece em nosso caminho, em um caminhar pelas ruas e, mesmo assim, não ver nada. Portanto, o ver é instável. O ver não se esgota. Se o sujeito não é tocado pela imagem, então este não a viu. Neste sentido, o que vemos é o que nos olha ou o que nos provoca o olhar.

O filósofo Georges Didi-Huberman, em seu livro “O que vemos é que nos olha – A inelutável cisão do ver”, se debruça na tentativa de responder onde se dá o ser da imagem, do que a imagem é feita e onde, afinal, ela acontece.

Para ele, a imagem não é um objeto específico, mas um fenômeno entre o que vemos e o que existe para ser olhado. Podemos olhar e não ver. O filósofo separa o ver enquanto acontecimento do ver, como necessidade fisiológica de olhar algo. Por isso, podemos olhar coisas ao nosso redor e, mesmo assim, não as ver. “O que vemos só vale, só vive, em nossos olhos, pelo o que nos olha, inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).

Didi-Huberman usa o exemplo daquilo que transpassa através dos olhos como uma mão que atravessa uma grade e daquilo que se observa por meio das coisas. “Mas a modalidade do visível torna-se inelutável — ou seja, votada a uma questão de ser — quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Ver só se experimenta numa experiência de poder tocar. A imagem pode ser sentida como algo opaco, como a porta, ou transparente e permeável como uma grade, segundo Merleau-Ponty (2016, p. 267):

O visível como algo que é talhado no tangível. Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios, se pode passar os cinco dedos através é uma grade, senão, uma porta.

Ao considerar a experiência perceptiva como o lugar da abertura, do aparecer de tudo aquilo que é tal como aparece, Merleau-Ponty nos relembra que o aparecimento não subsiste no estado puro do objeto ou como fusão com ele, mas como manifestação fenomenal gerada pelo horizonte das paisagens do mundo. No caso, a paisagem estudada são as vias urbanas e seus Cacos Poéticos Urbanos.

É possível, então, a imagem não ser um signo? Neste sentido, Didi-Huberman leva à análise de uma semiótica da imagem. A arte que se pesquisa carrega uma não intenção, que pode ser a de realizar arte ou algum tipo de propaganda, seja ela nos muros, nos postes ou nas placas existentes nas ruas.

Portanto, pode não existir intenção nessa arte do erro, a não ser no olhar de quem vê, ali, essa coisa chamada arte: “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito. Portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada e aberta. Todo olho traz consigo sua névoa” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 35).

Sem o sujeito, esse olhar de algo como possível arte (no caso no estudo, um Caco Poético Urbano), não existe. Sem o olhar do sujeito e sua percepção, ela não existe nessa relação daquilo que o vê, devolve-se para o que é visto: “É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo o que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 54), relata o filósofo.

Didi-Huberman (2014) cita, em seu livro, outro filósofo, Walter Benjamin, para explicar sua posição sobre a relação da imagem e do olhar: “Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p, 32).

Aqui se convoca, portanto, este “levantar os olhos”, rumo ao entendimento dos Cacos Poéticos Urbanos como peça central do hiperconcretismo.

## **Imagem e Imaginação**

No texto “Quando as imagens tocam o real”, de 2012, Didi-Huberman destaca a importância da imaginação na formação da imagem visualizada e afirma que é um equívoco achar que imaginação seria uma ferramenta para contrapor o real, sendo esta uma ferramenta de aproximação da realidade.

Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. Então, por que dizer que as imagens poderiam “tocar o real”? Porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização. Desde Goethe e Baudelaire, entendemos o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de realização, sua intrínseca potência de realismo que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade. É o que fazia Goethe dizer: “A Arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele”. É o que fazia Baudelaire dizer que a imaginação é essa faculdade “que primeiro percebe (...) as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias, [de maneira] que um sábio sem imaginação é apenas um falso sábio, ou pelo menos um sábio incompleto”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 3)

O autor argumenta que quando a imagem arde é quando ela toca o real. Para ele, nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo urbano, estético, técnico, cotidiano, político e histórico. Nunca se expos “verdades” tão nuas e tão cruas e nunca, sem dúvida, “nos mentiu tanto”, mesmo que pela forma de cartazes afixados com promessas de curas milagrosas ou de empréstimos de dinheiro fácil nos postes e muros.

Ocorre, portanto, que as imagens toquem o real. Mas, o que ocorre nesse contato? A imagem em contato com o real — uma fotografia, por exemplo — nos revela ou nos oferece univocamente a verdade dessa realidade? Claro que não. Rainer Maria Rilke escrevia sobre a imagem poética: “Se arde, é que é verdadeira (wenn es aufbrennt ist esfeschf) “. Walter Benjamin escrevia, por seu turno: “A verdade [...] não aparece no desvelo, mas sim em um processo que poderíamos designar analogicamente como o incêndio do véu [...], um incêndio da obra, onde a forma alcança seu grau maior de luz [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 3)

Tais imagens aqui pesquisadas, portanto, trazem em seus interiores e em suas superfícies uma história e um perfil de resistência ao tempo, são imagens que ardem pelos cantos da cidade e que clamam que alguém as observe, que alguém as interprete, que alguém as transcreva. Mais uma vez, o autor recorre à ideia da imagem como chama, como braseiro e como cinza, tal qual as imagens classificadas como células poéticas urbanas, soltas na selva das cidades, na caracterização do hiperconcretismo.

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 11)

## **Análise de CPUs sob o olhar de Didi-Huberman**

A sequência de quatro imagens abaixo, obtidas na rua Luzitana, no Centro de Campinas, integram uma peça de um projeto Feminista, como visto no canto inferior direito dos cartazes, credenciado como Projeto Sapatona. O primeiro cartaz traz a foto de uma mulher com um suave sorrindo e os dizeres: “Eu não quero aprovação. Eu quero respeito”.

A mensagem que se passa é a de que as mulheres não precisam de julgamentos ou aprovações sobre suas opções, sejam elas quais forem. A ideia é que o respeito, esse sim, é o que todas as mulheres precisam e querem.

O cartaz surge em uma área de grande circulação e em um período histórico, entre os anos de 2020 e 2022, no qual nunca se cometeu tantos crimes contra as mulheres. Durante a pandemia, apenas entre março de 2020, mês que

marca o início da pandemia de Covid-19 no país, e dezembro de 2021, foram registrados 2.451 feminicídios e 100.398 casos de estupro e estupro de vulnerável de vítimas do gênero feminino. Os dados são do Fórum Brasileiro de Segurança Pública/2021.

O cartaz se transforma em uma peça de Cacos Poéticos Urbanos ao se tornar uma metáfora destes tempos de violência contra a mulher. A metáfora se dá na falta de respeito dos cidadãos que rasgam o cartaz, transformando a mensagem em uma obra poética transformada, agora, nas ruas, em peça de resistência ao machismo.

A obra, então, desfigurada de seu sentido inicial, ganha maior sentido ao se expor à incompreensão *in loco*, transformando-se em outra mensagem ao se transfigurar do real proposto na mensagem original e anterior nesta modificada e exposta nas ruas da cidade, rasgada e danificada pela incompreensão dos homens.

No CPU em questão, a imagem arde. Nas palavras de Didi-Huberman (2014, p. 29), “a imagem arde quando toca o real”. Destaca-se que o CPU expõe uma verdade ainda mais crua do real constitutivo ao ser exposta e desfigurada nos meios urbanos de grande circulação de pessoas. Se para o autor “ver é sempre uma operação de sujeito”, há nas quatro imagens abaixo o movimento do olhar e do registro dessa intenção de provocar uma operação de desmanche, de inquietação e da busca, que a torna uma obra aberta do Hiperconcretismo.

Nas criações surgidas pelos registros de minha autoria, pretende-se dar às imagens uma diferenciação em relação à imagem que foi concebida inicialmente. No caso em questão, das imagens capturadas e reproduzidas abaixo, há o ângulo da foto, a luminosidade e, principalmente, o título dado por este autor a cada uma delas, como sugestão de reconfiguração da visão poética.

Figura 4 - Respeito?



Fonte: Imagem do autor

Figura 5 -Outra mulher



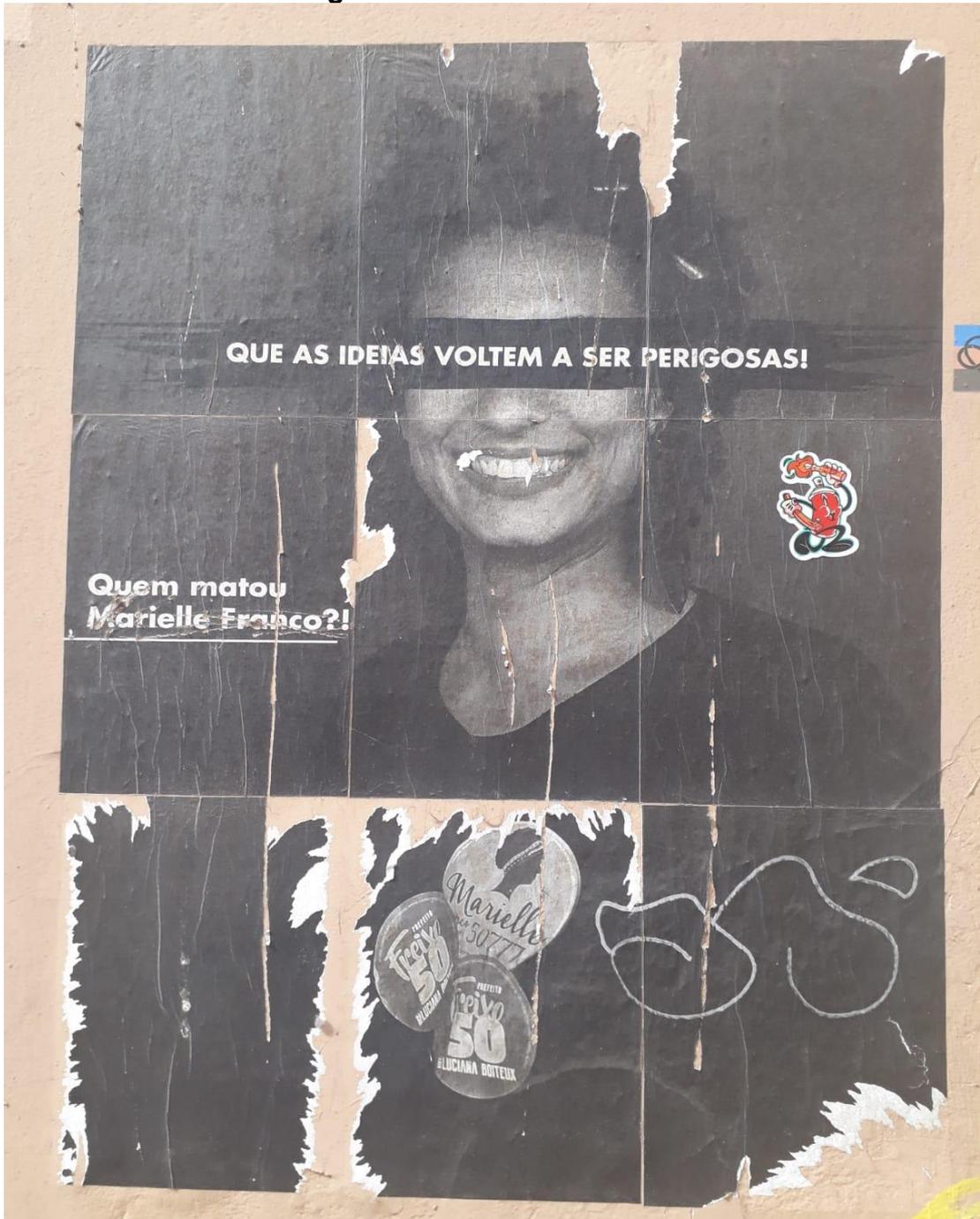
Fonte: Imagem do autor

Figura 6 -- A dor de amar



Fonte: Imagem do autor

Figura 7 - Marielle Presente!



Fonte: Imagem do autor

Já o Caco Poético Urbano abaixo, batizado por este autor como ‘Pare?’, traz no título o ponto de interrogação como contraponto irônico de uma placa que “grita” silenciosamente para que a deixem ser nada mais do que uma placa de trânsito, além de ser um ícone que indique às pessoas que os veículos devem parar naquele determinado cruzamento localizado na região central de uma metrópole para evitarem colisões e acidentes.

Há, no ícone representativo da ordem de parar, oito intervenções realizadas na ‘pele’ da placa, possivelmente, por diferentes pessoas. São sete adesivos e uma pichação, sendo que um dos adesivos foi arrancado e está desfigurado por ação humana. Neste caso, é possível traçar uma comparação com outra peça poética que usa uma placa de trânsito para gerar a transfiguração da mensagem inicial de uma simples placa de trânsito em direção a possível novo sentido poético.

As duas obras que dialogam aqui são ‘Pare?’, da compilação do autor, e o poema visual “Sick Transit”, de 1973, do poeta, tradutor e ensaísta José Paulo Paes (1926-1998). Assim como os Cacos Poéticos Urbanos, o poema-colagem “Sick Transit” também é um “poema-fotografia”, no qual é mostrada a mensagem “Liberdade Interditada” e se apresenta traços do espírito concretista. Há neste poema um protesto implícito contra a Ditadura Militar (imposta aos brasileiros entre os anos de 1964 e 1985), esbarrando no chamado “poema-piada” de Oswald de Andrade e dos concretistas. No caso, a placa faz referência inicial ao bairro Liberdade, localizado na capital paulista.

Augusto de Campos apontou essa proximidade [de José Paulo Paes], sem ortodoxia, com os concretos, frisando a descendência de Oswald e do poema-piada modernista, levada ao extremo, e a afinidade com o ‘salto participante’ concretista, em vivo contraste com a seriedade estetizante do lirismo de 45. (ARRIGUCCI, 1998, n.p.)

O poema “Sick Transit”, de Paes, também traz uma dose de ironia em seu título, ao se referir à frase latina “Sic transit gloria mundi”, que significa, em tradução livre, ‘assim transita a glória do mundo’, ou ‘toda glória do mundo é transitória’. Neste caso, a referência à situação transitória dialoga com o fato de ser a imagem original uma placa de trânsito.

**Figura 8 - Pare?**



Fonte: Imagem do autor

**Figura 9 - Sick Transit**  
Poema de José Paulo Paes, 1973



Fonte: enciclopédia visual<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Disponível em: <http://enciclopediavisual.blogspot.com/2010/05/jose-paulo-paes.html>. Acesso em: 05 out.2022

## Poema Pare?

Como parte do exercício de interpretação poética da placa “Pare?”, acima citada, este autor propõe a criação de um ‘poema-legenda’ para a imagem citada, apresentado abaixo:

### Pare?

A placa de Pare  
questiona: Pare?  
Pois, parece dizer:  
pare e veja que transmutei  
a condição de placa de Pare.  
Trago as marcas das ruas  
em minha pele vermelha,  
que remete ao perigo  
de placa de Pare.  
Sou um ícone  
Digno de Pignatari,  
que indica às pessoas:  
parem e reparem.  
Minhas cicatrizes são riscos,  
rabiscos, pichações, adesivos  
e intervenções de todos os tipos.  
Hoje, digo algo a mais que  
apenas, Pare!  
Também grito: Parem,  
deixem-me ser somente Pare.

## Desconstrução na poética

Quais efeitos conscientes ou inconscientes são gerados por estas sobras de mensagens afixadas nos espaços públicos urbanos? E quais os efeitos de sentidos nos são ofertados desmedidamente como seres consumidores de cultura?

A produção humana aplicada nesta linguagem estudada pode ser explicada pela Semiótica, que é o estudo dos signos. Essa linguagem processada pelo homem, mesmo degradada, possui inicialmente certa intenção cultural e/ou comercial.

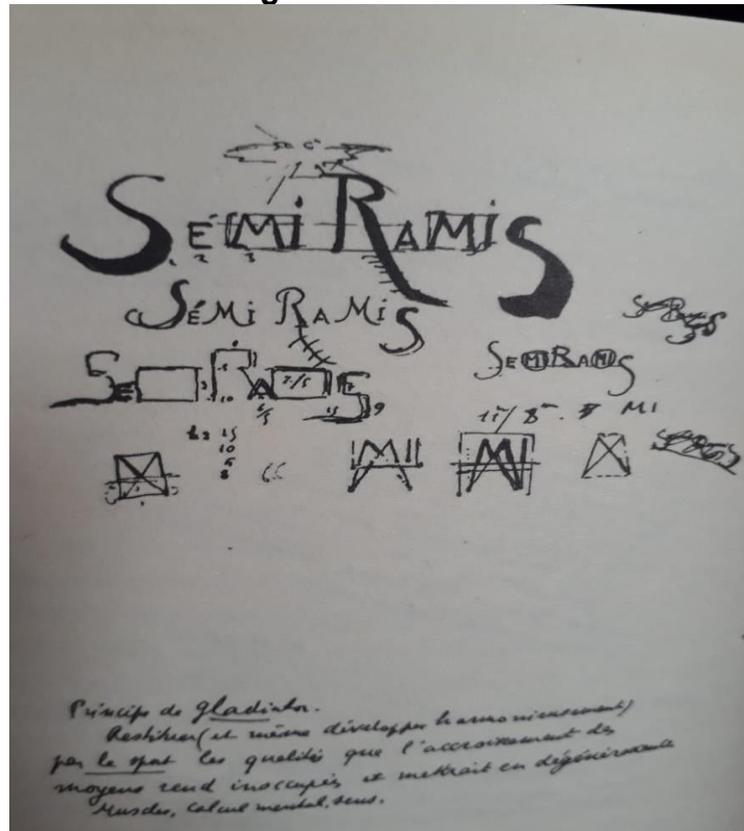
Mesmo que as mensagens em estudo não apresentem uma sintaxe definida, há nelas um fundo desconhecido e enigmático a ser analisado. Há aqui, um pouco do que o poeta Stéphane Mallarmé chamou de “subdivisões prismáticas da ideia”, no prefácio de seu clássico livro de poemas “Um lance de dados”.

O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou se recolhe, aceitando a sucessão de outras e, como não se trata, assim como sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Ideia, o instante de aparecerem e que dura seu concurso, em alguma encenação espiritual exata, é em lugares variáveis, perto ou longe do condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto. A vantagem, se tenho o direito de dizer, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou as palavras entre si, parece acelerar por vezes retardar o movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página: esta tomada por unidade assim como em outra parte o Verso ou linha perfeita. (MALLARMÉ, 2006, p. 151)

O que se pesquisa, no entanto, é a possibilidade de uma poesia que surge a partir da desorganização aleatória de letras e de números afixados em vias urbanas. No livro “Paul Valéry: A serpente e o pensar”, com traduções do poeta concretista brasileiro Augusto de Campos, o poeta francês destaca o tema da escrita fragmentada e que se entende, segundo ele, por “não-linguagem”, que também é tratada pelo ponto de vista da confusão de sentidos. No caso, são trazidos ao debate os escritos no livro “Cahiers”, de 1894, do mesmo autor: “Em quase todos os Manuscritos os diferentes parágrafos se apresentam em extrema confusão; numa só página, observações sobre os assuntos mais diversos seguem-se umas às outras sem qualquer conexão [...]” (CAMPOS, 2011, p. 6).

Como exemplo dessa poesia ‘desorganizada’ e ‘sem conexão’, podemos verificar a imagem abaixo, do mesmo livro citado.

Figura 10 – Cahiers



Fonte: Campos (2011, p. 62)

## Questão de Análise

Para o prosseguimento da análise em curso, é essencial a reflexão sobre duas questões subjetivas que se apresentam: 1) “É possível treinar e usar o olhar poético como método de transformação do que se entende por real?”; 2) É possível desenvolver uma forma de treinamento do olhar poético?

No dia a dia, é possível o encontro com fragmentos de imagens nos meios de convivência urbanos que se descaracterizam de suas funções iniciais de mensagem por estarem, de certa forma, danificadas e/ou sobrepostas. São propagandas que se tornam outra coisa ao longo do tempo. São sinalizações de trânsito que ganham contornos com rabiscos, colagens aleatórias e até pela ferrugem e pelo descascamento da tinta ou da superfície rasurada.

Com isso, foram selecionadas, ao longo do presente estudo, algumas destas imagens que estão em locais como postes, placas de trânsito, paredes, muros,

outdoors, fachadas de estabelecimentos, pedaços de chão, bancos de praça, e demais locais de acesso público nas ruas, avenidas e praças.

Tais imagens em questão podem ser interpretadas não apenas do ponto de vista de seu enunciado linguístico, mas também histórico e psicanalítico, incluindo nesta somatória a Análise do Discurso (AD), tendo como ponto de partida o que já foi produzido em relação à poesia visual, textual e urbana. É possível mostrar que tais figuras em sobreposição, as quais a presente análise classifica como Cacos Poéticos Urbanos, possam ter sua compreensão expandida no sentido de interpretação de seus contextos redimensionados.

Como citado por Eni Orlandi, ao analisar o livro “Análise Automática do Discurso”, de 1969, do autor francês precursor da Análise do Discurso, Michel Pêcheux, é possível avançar no pensamento da análise, “tomando como unidade o enunciado, procurando assim, mais uma vez, abranger a relação da linguagem com suas condições de produção: sujeito, situação e memória” (ORLANDI, 2019, p. 143).

Não se trata de “pensar conteúdos daquilo que se vai construindo com seus andaimes” (ORLANDI, 2019, p. 144), mas como avançar sobre as distintas possibilidades de Análise do Discurso das imagens em questão, propondo um procedimento de apuração na construção de um suposto objeto poético perdido nas entranhas do cotidiano urbano das vias públicas.

Classifica-se a imagem em estudo do ponto de vista e a partir do registro da imagem. Ou seja, da luz e do ângulo que pode influenciar de forma determinante na interpretação poética do objeto de estudo por uma questão de autoria.

Compreendido como “efeito de sentidos entre locutores” (PÊCHEUX, 1997), o discurso é o tema do primeiro capítulo da obra, redigido por Orlandi (2002). Em “Análise de Discurso”, a autora reúne os principais conceitos que compõem o dispositivo teórico desta disciplina de entremeio, iniciada na França, no final da década de 1960. Em seu percurso, oferece um panorama dos estudos atuais realizados a partir da perspectiva discursiva de análise, que constituem o que denomina uma “escola brasileira de análise de discurso” (ORLANDI, 2002).

Sobre a construção de sentidos, a autora elucida:

Consequentemente, podemos dizer que o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas “tiram” seu

sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. (ORLANDI, 2002, p. 42-43)

Por isso, é proposto analisar estes ruídos de textos ou de intertextos que aparecem nas imagens pesquisadas como aspectos do Hiperconcretismo, a partir do recorte dos CPUs. A questão sobre o que é um texto, aparece no artigo de Lagazzi-Rodrigues (2006) como o ponto de partida para o estudo do texto e da autoria.

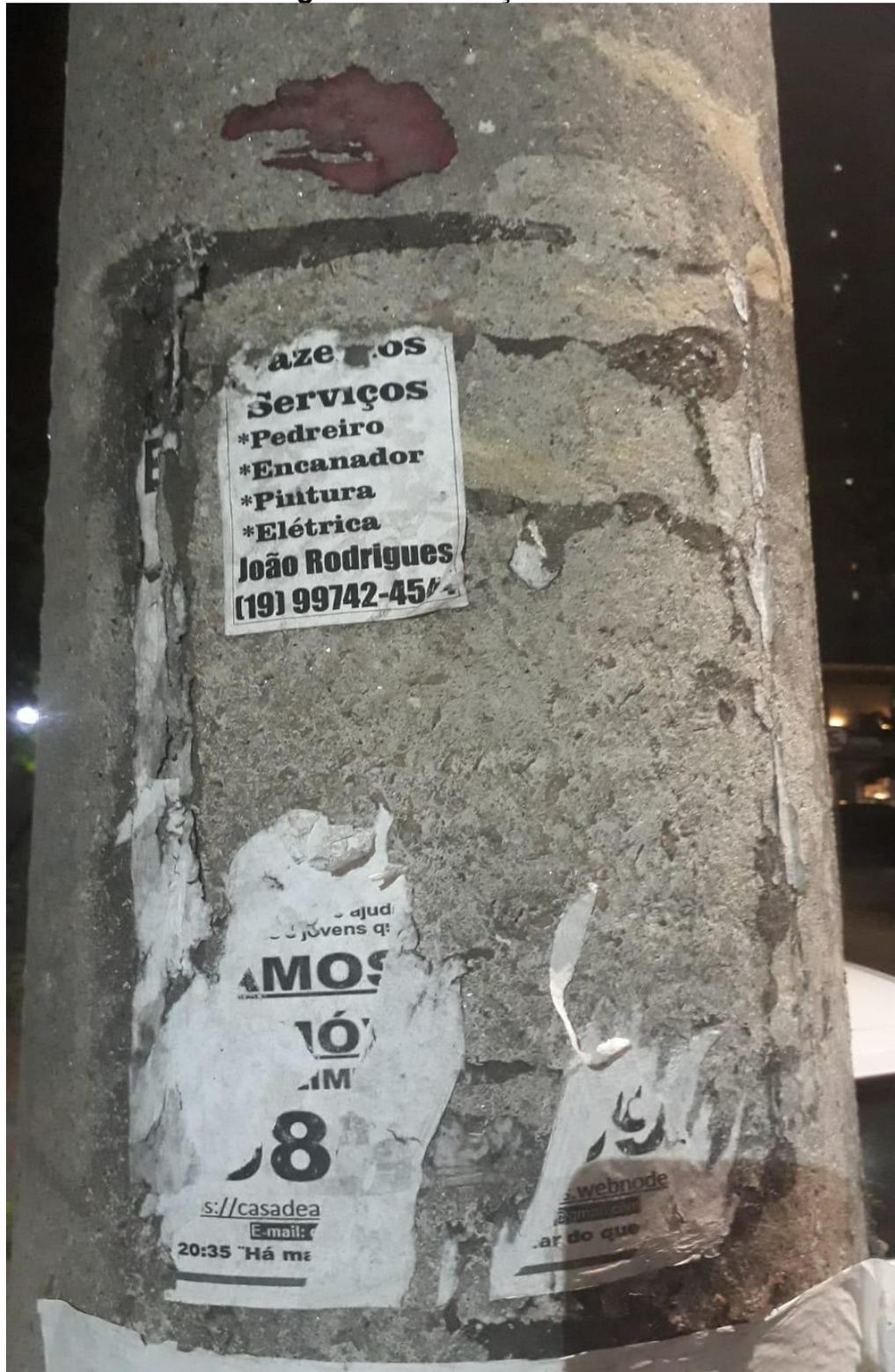
Ao considerar a incompletude constitutiva da linguagem, os seus equívocos e a sua opacidade, a autora propõe reflexões sobre o processo de interpretação e produção de textos, e o papel da autoria na textualidade. Com base na noção de autoria de Foucault e em sua relação com o discurso e os processos de produção de sentidos, proposta por Orlandi (1996), Lagazzi-Rodrigues alinha-se aos estudos discursivos que pensam a autoria como um princípio da unidade textual. As reflexões sobre texto e autoria contemplam ainda discussões sobre o que a autora define como “aprendizado da autoria como uma prática no processo de textualidade”, um aprendizado que ocorre na escola, mas também no cotidiano, nas práticas de linguagem dos sujeitos. (DELA-SILVA, 2009, p. 188)

**Figura 11 - Na face do lixo**



Fonte: Imagem do autor

Figura 12 – Serviços



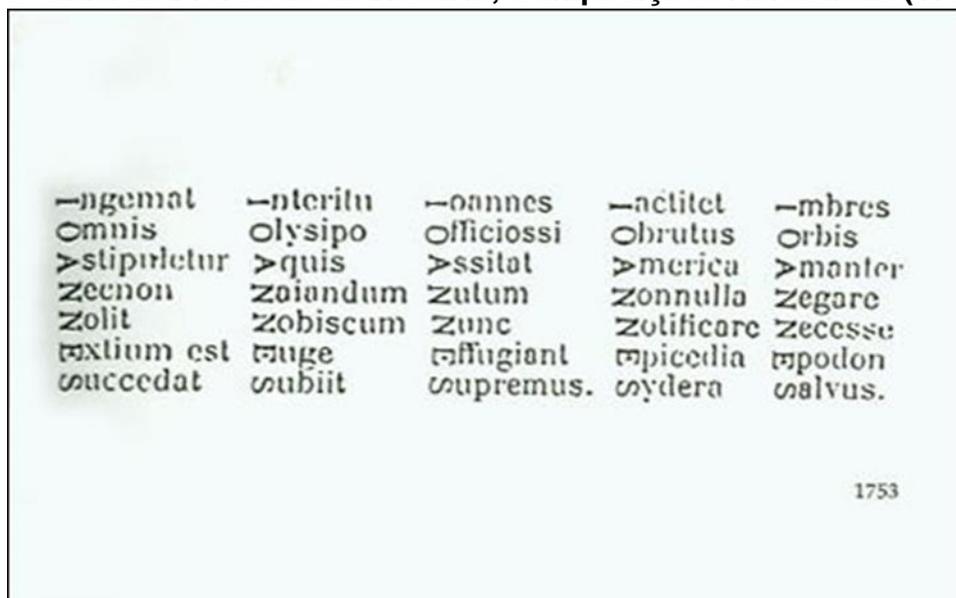
Fonte: Imagem do autor

## Poesia Visual

As obras tratadas neste estudo assemelham-se, em alguns aspectos, à chamada 'poesia visual', que compreende um amplo aspecto do que se pode entender por poesia, já que experimenta também o diálogo com a intenção do olhar. Vale destacar que a poesia visual brasileira é repleta de histórias e não é a intenção desta pesquisa detalhar o percurso da poesia visual brasileira e/ou mundial até aqui percorrido. No entanto, parte dessa história está contada por meio do grande arquivo do pesquisador Paulo Bruscky. Leia-se trechos do catálogo elaborado pelos curadores que tratam sobre alguns aspectos deste estilo por meio de uma exposição sobre a história da poesia visual brasileira:

O itinerário do qual resultou a exposição História da Poesia Visual Brasileira foi construído levando-se em conta um plano de ação que abarcasse a articulação de eixos históricos/conceituais que dessem conta de situar histórica e esteticamente as verves criativas desses poetas e artistas, tendo como ponto de partida um conjunto de precursores, iniciando com o poema pré-concreto de Gregório de Matos; as composições acrósticas de Frei João do Rosário, datadas de 1753; continuando com a obra de Sousândrade. (SESC, 2019, p. 06)

**Figura 13- Obra de Frei João do Rosário, Composições Acrósticas (1753)**



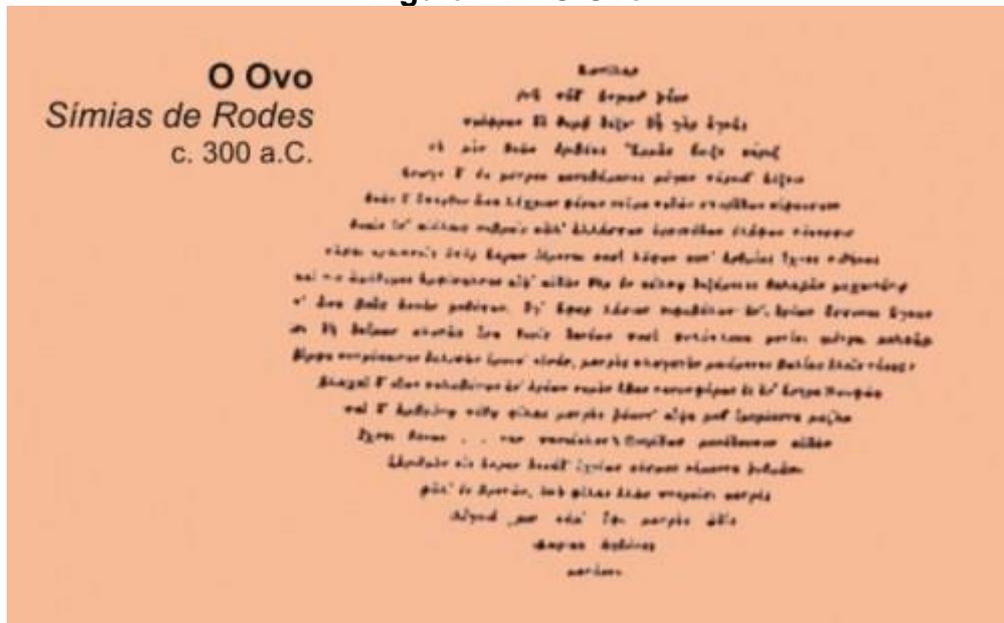
Fonte: SESC (2019, p. 16)

Poesia visual pode ser entendida como uma produção artística na qual texto, imagens e símbolos são distribuídos para que o elemento visual assuma a função organizadora da obra. Ela não necessariamente precisa possuir palavras, letras ou frases, mas poemas visuais podem conter estes elementos, tal qual um Caco Poético Urbano. Já a poesia concreta, inventada a partir da criação do Movimento Concretista brasileiro, é uma poesia visual que necessita da linguagem verbal e escrita, por isso, o seu uso neste estudo, como conceito basilar ao ser anexada ao prefixo hiper para compor o conceito de Hiperconcretismo.

Assim, a poesia visual caracteriza-se como: “Produto literário que se utiliza de recursos (tipo) gráficos e/ou puramente visuais, de tendência caligramática, ideogramático, geométrico ou abstrato, cujo centramento gráfico visual não exclui outras possibilidades literárias (verbas, sonoras, etc)” (CIRNE; SÁ, 1978, p. 49).

Alguns dos primeiros poemas visuais que se têm registro, de 325 a.C, atribuídos ao poeta grego Simias de Rodes, são apresentados a seguir: O Ovo e Asas de Eros.

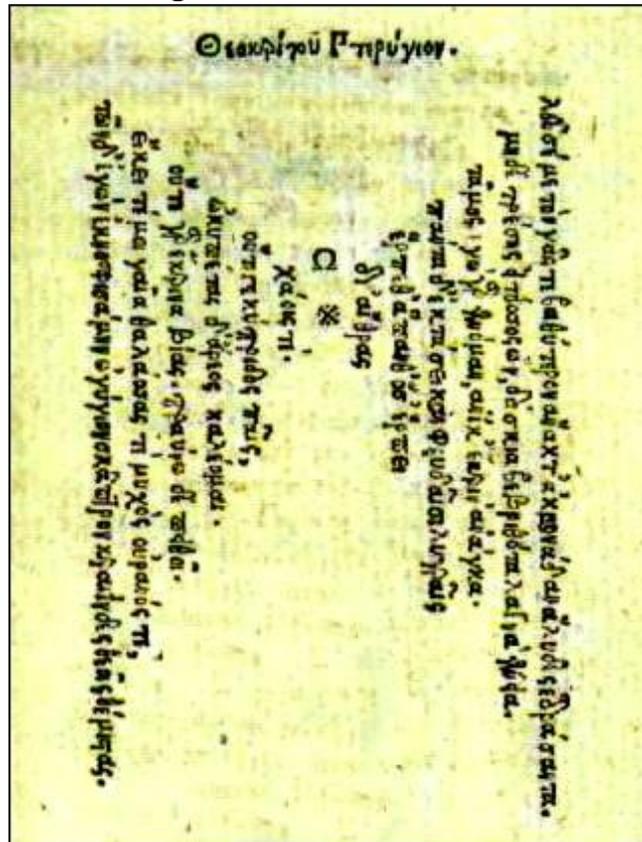
**Figura 14 – O Ovo**



Fonte: Banco de Poesias<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Disponível em: <https://bancodapoesia.org/tag/simias-de-rodos/>. Acesso em: 10 out. 2022.

Figura 15 – Asas de Eros



Fonte: Banco de Poesias<sup>4</sup>

A continuidade da linguagem visual e espacial na poesia é definitiva na obra do poeta Stéphane Mallarmé, no livro “Um lance de Dados” (Un Coupe de Dés – 1897), no qual o autor faz uso do espaço da página e das fontes como ferramentas de construção poética. Ele rompe com a regra de versos encadeados, um embaixo do outro, e explora a utilização dinâmica dos recursos tipográficos, abolindo pontuações.

A verdade é que as ‘subdivisões prismáticas da ideia de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, a apresentação ‘verbi-voco-visual’ joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poéticoideográfica da estrutura: poesia concreta. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 25)

Desde a utilização do espaço gráfico por Mallarmé, até a junção de todos os artifícios visuais e/ou sonoros usados por outros poetas-inventores já citados, instaura-se, no poema concreto, um campo de atuação e de elementos plásticos da

<sup>4</sup> Disponível em: <https://bancodapoesia.org/tag/simias-de-rodas/>. Acesso em: 10 out. 2022.

composição, “que interatua com os demais elementos manipulados” (SANTAELLA, 1986, p. 62).

**Figura 16 – Un Coupe de Dés**



Fonte: Mallarmé (2013, p. 72-73)

O poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) também revoluciona a forma de se ver a poesia no livro Caligramas (1914/1918), no qual mistura caligrafia com caligramas e ideogramas. Segundo o concretista Augusto de Campos, Apollinaire foi responsável por mostrar que é possível raciocinar sintético-ideograficamente e não mais analítico-discursivamente. A grande revolução da poesia concreta advém dessa inversão. Em “Teoria da Poesia Concreta”, referenciando o texto de Guillaume Apollinaire: “Nada de narração, dificilmente poema. Se quiserem, poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência esteja acostumada a entender

sintético-ideograficamente ao invés de analítico-discursivamente” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 21).

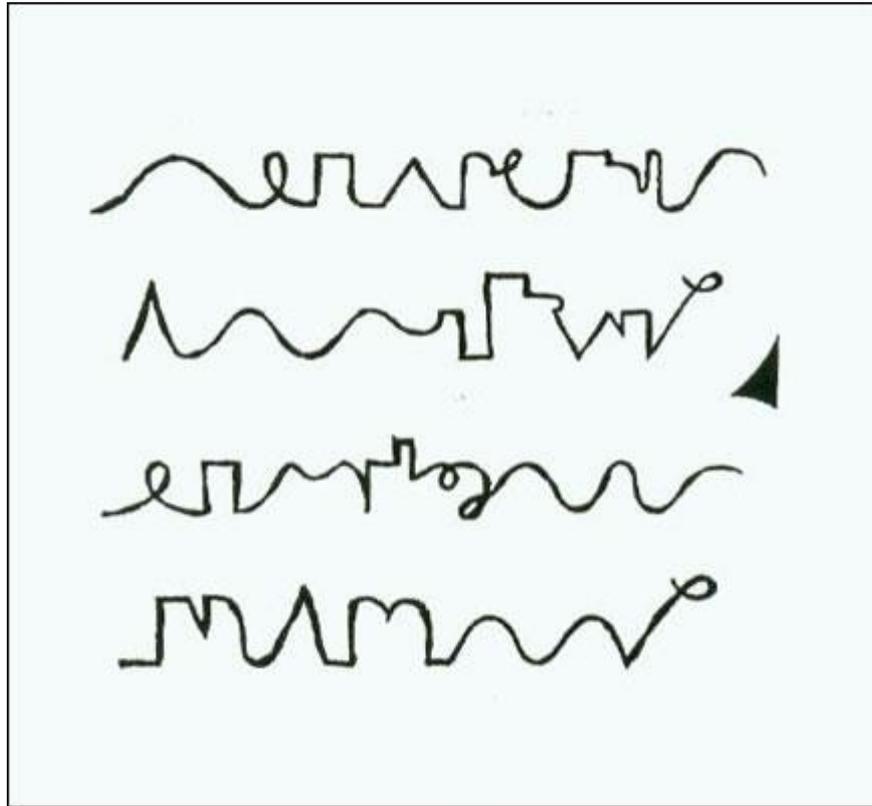
## **Poesia de Vanguarda e Visual**

Na revista mineira *Dimensão* nº 26, de 1997, número especial III, o pesquisador Paulo Bruscky apresenta uma seleção de poemas: “Poesia de Vanguarda/Nordeste Brasileiro”, oriundos da mostra “Poema Visual – Nordeste/Brasil” (organizada por ele), que percorreu várias cidades brasileiras.

Em texto introdutório, ele apresenta como proposta outro recorte genealógico que situa novamente no tempo o experimentalismo poético no Brasil. Sua pesquisa e atuação e seu arquivo composto ao longo de cinco décadas são ponto de partida para a “História da Poesia Visual Brasileira”.

História da Poesia Visual Brasileira é uma mostra que reluta a considerar a lírica dos signos expandida como algo já contado ou, pior, categorizado. Trata-se de uma exposição-mapa de caráter inclusivo e abrangente de uma produção tão significativa no Brasil. Longe, portanto, de uma coleção histórica que se comporta conforme um modelo interpretativo ou imperativo de narração, de relato que poderia não abrigar, além das superfícies explicitadas como mainstreams obrigatórios, algumas outras zonas espectrais menos dilatadas, obras-sombras, e nós à espera de outro desfecho mais heterogêneo, ou seja, na possibilidade de poder almejar outro corpus desta lírica intersemiótica e imagética, no fundo, avessa a ficar canônica. (SESC, 2019, p.11)

**Figura 17 - Joaquim Cardoso, Poesias Completas, 1979**



Fonte: SESC (2019, p. 16)

O pensador francês Roland Barthes afirmou que só trapaceando a língua é que podemos conhecê-la fora do poder. E é nesse universo dos Cacos Poéticos Urbanos que reside parte dessa escrita que atravessa lugares, falas e significados perdidos, que traz sua potência poética calcada em um aspecto de resistência ao discurso usado por grupos hegemônicos para interagir com o público consumidor.

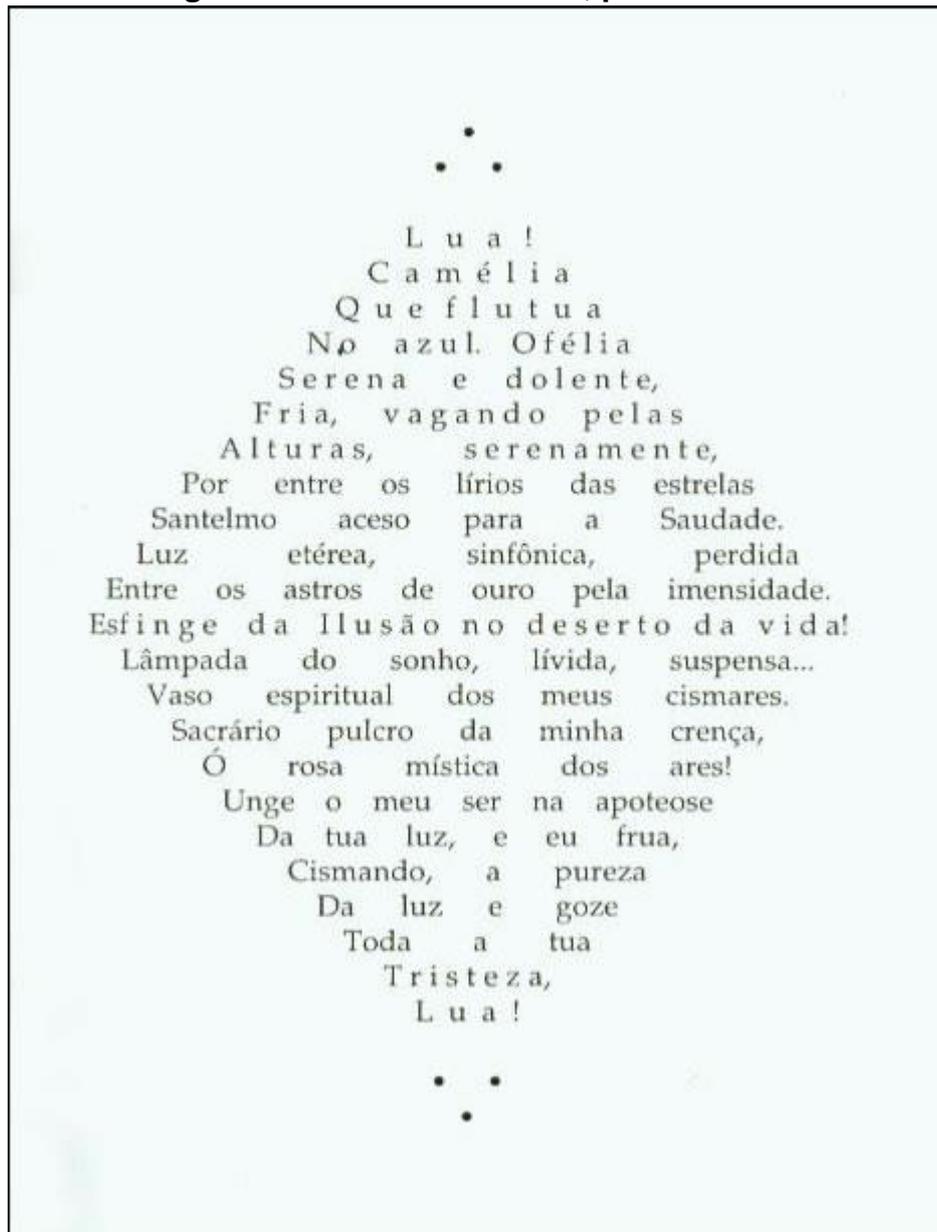
No livro “História da Poesia Visual Brasileira”, publicado em 2019 pelo SESC-SP, é destacado o caráter desafiador da poesia visual, que assume um “papel de contrapoder” ao se rebelar contra as formas estabelecidas pela poética tradicional.

Se a linguagem constitui e organiza as sociedades, questioná-la é interrogar o próprio contexto social. Por esse movimento, a poesia de vanguarda se lança, de forma visual, num esforço de expandir as maneiras de se comunicar, abrindo fissuras à sua volta que mostram realidades escondidas, coibidas ou inventadas. É nessa subversão que repousa sua força estética. (SESC, 2019, p. 3)

Há ainda muito o que se registrar sobre a poesia visual brasileira que pode trazer paralelos que permitam a codificação dos Cacos Poéticos Urbanos, caracterizados por serem espontâneos e mutantes. De acordo com o livro “História da

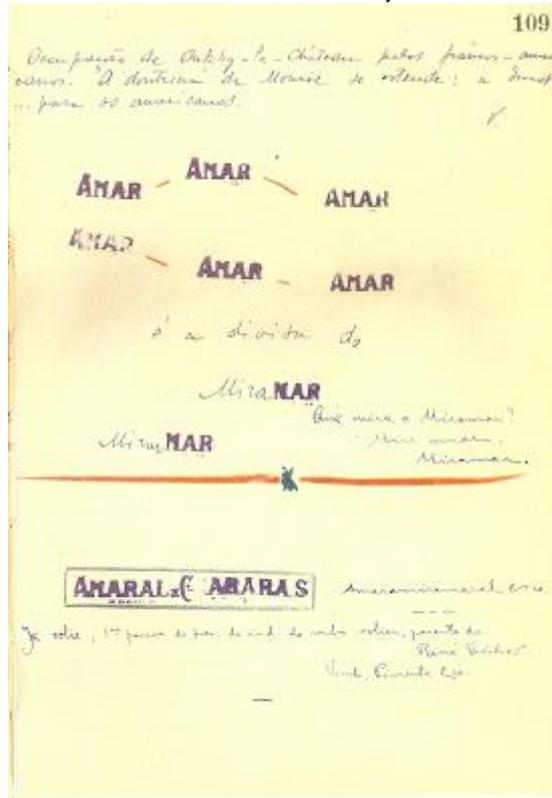
Poesia Visual Brasileira” (SESC, 2019), no início do século XX são registrados os Caligramas do poeta piauiense Da Costa e Silva, nos seus livros Sangue (Recife, 1908) e Zodíaco (Rio de Janeiro, 1916), e o poema carimbo Miramar, de Oswald de Andrade, considerado como uma das principais influências do concretismo brasileiro.

**Figura 18 – Da Costa e Silva, poesia visual**



Fonte: DIMENSÃO (1997, n.p.)

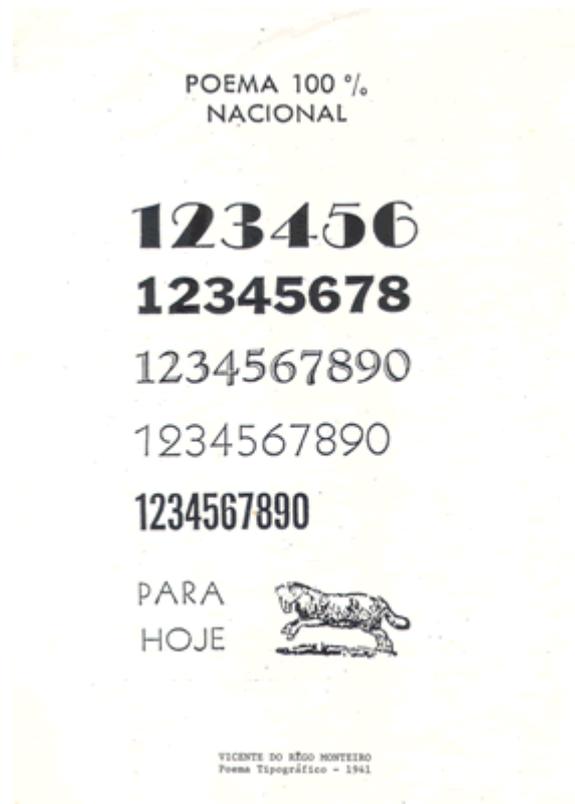
Figura 19 – Poema-carimbo: Miramar, de Oswald de Andrade



Fonte: SESC (2019, p. 16)

Em seu livro de poemas, de 1927, o natalense Jorge Fernandes publica “Rede”, em que a palavra suspensa aparece em forma de rede. Já o poeta pernambucano Vicente do Rêgo Monteiro lança, em 1941, o seu livro “Poemas de Bolso”, em que consta o “Poema 100% Nacional”, provavelmente, o primeiro poema tipo/gráfico brasileiro, e em 1952, lança o livro “Concrétion”, antecipando-se ao Concretismo.

**Figura 20 - Poema 100% Nacional, Vicente do Rêgo Monteiro**



Fonte: SESC (2019, p. 18)

## **Grafite e Leminski**

A presente investigação dos Cacos Poéticos Urbanos e de suas influências indica a importância do entendimento sobre a arte denominada grafite, surgida em meados da década de 1970 e que integra o leque de intervenções constitutivas da formação e da deformação do Hiperconcretismo. Neste estudo, o grafite impõem-se também como um componente que enriquece as texturas formatadoras dos Cacos Poéticos Urbanos ao se sobrepôr a outras imagens nas ruas, paredes e muros. O grafite compõe os ruídos do Hiperconcretismo por estar afixado na “pele” dos ambientes urbanos.

Em uma palestra realizada na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em Curitiba (PR), em 1988, o poeta e professor Paulo Leminski, antecipa alguns conceitos que se encaixam na pesquisa sobre Cacos Poéticos Urbanos ao falar aos estudantes sobre as manifestações por meio do grafite que, naquela ocasião, era um fenômeno

urbano novo nas ruas do país e trazia intersecções diretas com a poesia visual e até com o Concretismo.

Neste estudo sobre o Hiperconcretismo, no entanto, o grafite aparece como uma das camadas de mensagens entrelaçadas em alguns dos casos poéticos aqui registrados em imagens. “O grafite está para o texto assim como o grito está para a voz”, destacou Leminski, durante a aula citada.

O grafite aparece como fenômeno poético em meados dos anos 1970 no Brasil quando, em matéria de poesia, se falava em Poesia Marginal ou poesia alternativa, da qual o grafite é uma das manifestações. Ele é a manifestação pública, ele é como a necessidade de se colocar uma marca [...]. Ele aparece no corpo daquela cidade fechada, que é a própria cidade moderna [...]. Nós podemos pensar na cidade como o macro protótipo da prisão. Nós estamos presos dentro da cidade. (LEMINSKI, 1988)

“Numa esquina movimentada, umas quinze mil pessoas por dia podem ler um grafite”, dizia Leminski, que referenciava constantemente em seus discursos o mote mcluhaniano, “o meio é a mensagem”, como uma metáfora do grafite. Algumas intervenções do poeta figuraram nos muros de várias cidades em diferentes tempos e espaços, tanto de forma não autorizada, a partir das mãos do próprio artista, quanto em espaços administrados pelo Poder Público. Por muito tempo, o poema “não discuto / com o destino / o que pintar / eu assino” fez parte da paisagem do Largo da Ordem, na região central de Curitiba.

Durante a aula citada, Leminski trouxe a ideia de que a cidade possui uma “pele” e o grafite seria como uma manifestação poética na pele da cidade, formatando uma relação entre a página em branco e as paredes da cidade. “Só na cidade que a parede e a página criam aquela estranha ambiguidade. [...] Então, essa experiência do grafite é uma experiência expressional violenta [...] O grafite está na pele da cidade” (LEMINSKI, 1988).

A poesia considerada de Vanguarda, portanto, pressupõe a invenção e a radicalidade como suas principais marcas estéticas, como preconizou Leminski.

## **Conceito de Obra Aberta**

No caso dos Cacos Poéticos Urbanos, em estudo, a invenção e radicalidade da poética, quando propostas, perpassam o conceito de Obra Aberta,

trabalhada pelo escritor, filósofo, semiólogo, linguista e bibliófilo italiano Umberto Eco (1932-2016). O livro “Obra Aberta” foi escrito em 1962 e reúne uma coletânea de ensaios a respeito das formas de indeterminação das poéticas contemporâneas, tanto em literatura, como em artes plásticas e música.

Eco (1991) traz algumas conclusões sobre o conceito de Obra Aberta: 1) toda obra de arte é aberta porque não comporta apenas uma interpretação; 2) a “obra aberta” não é uma categoria crítica, mas um modelo teórico para tentar explicar a arte contemporânea; 3) qualquer referencial teórico usado para analisar a arte contemporânea não revela suas características estéticas, mas apenas um modo de ser dela segundo seus próprios pressupostos.

Em “A poética da obra aberta”, a intencionalidade é citada como um dos pressupostos da obra aberta, mas, no sentido de que a arte tenha, necessariamente, sempre de transmitir alguma intenção imposta em sua mensagem. O que se traz é que a intenção do ato de criar arte seja considerada a própria criação artística. Por isso, a importância deste conceito para o fundamento do Hiperconcretismo, no caso, caracterizado pelo recorte central dos Cacos Poéticos Urbanos. Segundo Eco (1991, p. 28): “Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que - articulando-se - volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, sob perspectivas diversas”.

Para o autor, as obras que podem ser denominadas “abertas” também são aquelas determinadas quanto à forma, mas indeterminadas quanto ao conteúdo. Nesse caso, é possível depreender que a abertura é efeito da combinação dos signos que formam a estrutura da obra e evocam sentidos diversos, permitindo ao intérprete fazer interpretações variadas.

No estudo de CPUs, portanto, surge um cruzamento entre os conceitos de autoria e de obra aberta. Quem seria o autor de uma obra aberta, literalmente, exposta na rua e surgida aleatoriamente a partir dos ruídos e das manchas naturais do tempo e da ação imprevisível das pessoas que interagem no espaço público urbano?

Eco (1991) destaca a possibilidade de várias interpretações diante de todas as obras de arte, que se apresentam de várias formas, sendo que cada uma delas se submete ao julgamento do público, como aquele que visualiza e identifica também nas ruas um Caco Poético Urbano.

Para Eco, a obra aberta pode ser caracterizada pela incorporação intencional da ambiguidade no processo de criação. A obra em movimento constante

é aquela que deixa ao observador a possibilidade de escolher dentre as sequências e interpretações possíveis e/ou improváveis de determinada obra.

Uma estrutura é uma forma, não enquanto objeto concreto e sim enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis (semântica, sintática, física, emotiva, nível de temas, nível de conteúdos ideológicos, nível das relações estruturais e das respostas estruturadas do receptor). [...] o modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação fruitiva, uma forma só é descritiva enquanto gera a ordem de suas próprias interpretações. (ECO, 1991, p. 62)

## **O Manifesto Concretista**

É preciso retornar à Poesia Concreta, uma descendente direta da escola de poesia vanguardista inaugurada por Mallarmé e Apollinaire e que se apresenta por meio da construção associada de imagens, palavras, signos, símbolos e, principalmente, ícones. O Concretismo está entre as principais escolas poéticas nacionais do século XX. Por isso, é usado neste estudo atrelado ao prefixo hiper, na tentativa de desvendar a poesia perdida nas ruas nestes tempos de hipermodernidade. Para isso, destaca-se, abaixo, o Manifesto do Concretismo, no qual se redige alguns dos parâmetros que ditariam o que se tornaria, a partir deste marco, o Movimento de Poesia Concreta Brasileira ou Concretismo. Há, neste manifesto, conceitos que subsidiam o entendimento sobre os Cacos Poéticos Urbanos, aqui estudados, ao propor uma poesia de “realismo absoluto”, que é o ponto fundamental dos CPUs: “[...] pretende a poesia concreta, contra a introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto [...]” (POESIA CONCRETA: UM MANIFESTO, 1956, n.p.).

## Poesia Concreta: um manifesto<sup>5</sup>

- a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história. - túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a ideia.
- o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade.
- o poeta concreto vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofísicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva.
- longe de procurar evadir-se da realidade ou iludi-la, pretende a poesia concreta, contra a introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto.
- o velho alicerce formal e silogístico-discursivo, fortemente abalado no começo do século, voltou a servir de escora às ruínas de uma poética comprometida, híbrido anacrônico de coração atômico e couraça medieval.
- contra a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como "cadáveres em banquete", a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável.
- mallarmé (un coup de dés-1897), joyce (finnegans wake), pound (cantos-ideograma), cummings e, num segundo plano, apollinaire (calligrammes) e as tentativas experimentais futuristasdadaistas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive).
- o poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções.
- o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer parses do poema.
- funções-relações gráfico-fonéticas ("fatores de proximidade e semelhança") e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideográfica do significado, cria uma totalidade sensível "verbivocovisual", de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível.
- POESIA-CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO.

---

<sup>5</sup> Publicado originalmente na revista AD- Arquitetura e Decoração, São Paulo, novembro/dezembro de 1956, nº 20. Disponível em: <https://www.augustodecampos.com.br/poesiaconc.htm>. Acesso em: 03 out. 2022.

## Imagens de poemas concretos brasileiros

Para ilustrar as comparações que servem de base para a formulação dos CPUs e sua respectiva caracterização como peça poética denominada Hiperconcretismo, cabe aqui mostrar alguns poemas concretos formulados por poetas brasileiros.

Na definição do poeta e tradutor Haroldo de Campos, um dos fundadores do Concretismo, o poema concreto passa a ser “um objeto útil, consumível, como um objeto plástico”. “A poesia concreta responde a um certo tipo de forma mentis contemporânea: aquele que impõe os cartazes, os slogans, as manchetes, as dicções contidas do anedotário popular, etc.” (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975, p. 81).

O poema ilustrado abaixo, denominado “Psiu”, é de autoria do poeta paulista Augusto de Campos, um dos fundadores do Concretismo. Nesta série denominada Popcretos, o autor combina imagens e ícones que ele extrai do aleatório, do *ready-made*, do maior parque gráfico e tipográfico do mundo: os jornais e as revistas. *Collages* verbais: a experiência lembra a de Kurt Schwitters, que, nos anos 1920, realizou *collages* verbais e pictóricas em uma espécie de Dadaísmo heterodoxo, semelhante a imagens de alguns CPUs.



diferenciador: “pop” – lê-se no catálogo – em parâmetros concretos: construção, intencionalidade crítica. (AGUILAR, 2005, p. 110)

## Outros exemplos de poesia concreta

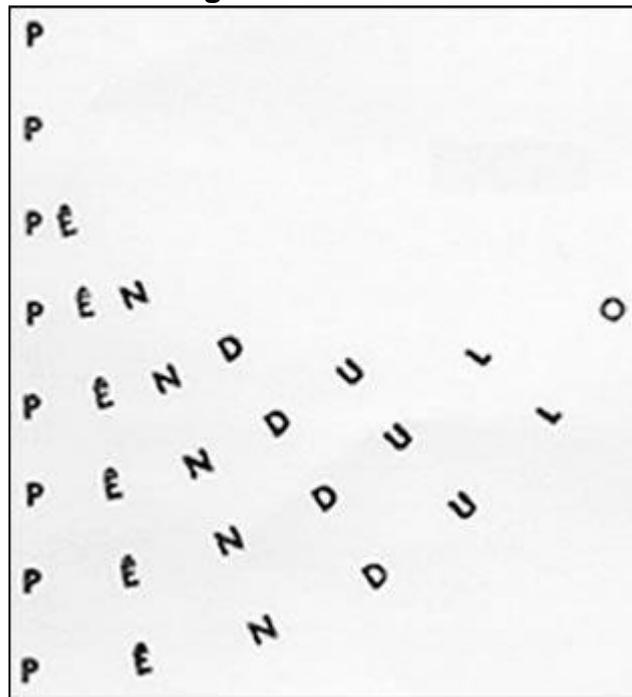
Figura 22– Beba Coca Cola, Décio Pignatari, 1957



Fonte: A magia da poesia<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Disponível em: <https://poesiaspoemaseversos.com.br/decio-pignatari/>. Acesso em: 10 out. 2022.

**Figura 23 – Pêndulo**



Fonte: Melo e Castro (1962, p. 24)

**Figura 24– Gente**



Fonte: Gente. Arnaldo Antunes<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Disponível em: [http://www.arnaldoantunes.com.br/upload/artes\\_1/177\\_g.jpeg](http://www.arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/177_g.jpeg). Acesso em: 05 out. 2022.

Figura 25 – Nascemorre, Haroldo de Campos, 1958

se  
 nasce  
 morre nasce  
 morre nasce morre  
 renasce remorre renasce  
 remorre renasce  
 remorre  
 re  
 re  
 desnasce  
 desmorre desnasce  
 desmorre desnasce desmorre  
 nascemorrenasce  
 morrenasce  
 morre  
 se

Fonte: Poesia Concreta<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Disponível em: <https://poesiaconcreta.com.br/poema.php?id=110>. Acesso em: 10 out. 2022.

## **CAPÍTULO 2 - Sobre sujeitos e ruídos**

### **Sujeito/Sentido e materialidade da cidade**

No texto *Tralhas e Troços: o Flagrante Urbano*, Eni Orlandi traz uma imagem inicial de uma pessoa debruçada na janela olhando o mar como uma metáfora para iniciar sua mensagem, que propõe o raciocínio de deslocar a relação forma/conteúdo por sujeito/sentido. A janela sobre a qual a pessoa se debruça para ver o mar é parte do sentido e impõe a inclinação do corpo. Logo, “os reflexos sensíveis são parte dos sentidos e não algo que eles provocam ou que se juntam a eles” (ORLANDI, 2001, p. 10).

A imagem do sujeito urbano reverbera sentidos do imaginário urbano e é também, ele, o material de contato que o analista tem com os “sentidos da cidade”. O sentido que aparece relacionado com o sujeito é algo que pode tomar a forma do irracional, da ideologia e do inconsciente. O sentido também é a janela de que se olha.

O conceito de “fragmentário” da cidade é exposto, sendo estes flagrantes ou flashes, pensados para dizer da necessidade de um método como a Análise do Discurso para ir além destes efeitos de sentido e, com isso, buscar “o lugar em que o simbólico e o político se articulam na produção desses efeitos”.

Desta forma, Orlandi (2001) propõe a compreensão dos flagrantes da cidade e de seus modos de aparição. Pode-se atravessar o imaginário urbano pelo político e, assim, ouvir outras perspectivas. São propostos, então, dois modos de investigar o político por meio dos fatos da linguagem: a argumentação e os modos de significação (ou falas desorganizadas).

O que se busca na presente análise dos “cacos poéticos” são estes lugares e momentos que precisam de sentidos e que são significados pelas manifestações como arte, pela confusão do trânsito e das ruas ou mesmo pela violência e pelo caos.

A cidade tem um corpo significativo que possui formas diversas, tais como as pichações, painéis, rodas de conversas, placas, entre outros. A urbanidade produz os seus sentidos o tempo todo. A isso, Orlandi (2001) chama de “narratividade urbana”, que possui vários pontos de materialização.

Trata-se, portanto, de ultrapassar a simples descrição da organização da discursividade urbana para tentar atingir a compreensão da ordem desse discurso

coletivo e inconsciente. Assim, é possível entender como o simbólico se confronta com o político, configurando novos sentidos para a cidade.

A cidade é compreendida, na visão da autora, como um espaço de “verticalização social”, que impõe diferenças sociais, distanciamentos, separação de regiões e de fronteiras, gerados pela organização social. Sendo assim, “relações sociais são relações de sentido”.

Não restam espaços vazios na cidade, estando sua realidade toda ela preenchidas pelo imaginário urbano. Os sentidos do ‘público’ já estão desde sempre saturados pelo urbano de tal modo que a cidade é impedida de significar-se em seus não-sentidos, os que estariam por vir, as novas formas de relações sociais, em nossos termos, novas relações de sentidos. Sem espaços vazios não há possibilidade, não há falha, não há equívoco. (ORLANDI, 2004, p. 35)

A narrativa urbana, enquanto fala que desorganiza, é um modo discursivo de se trabalhar a espessura semântica da cidade e, assim, atravessar o urbano. Orlandi (2004) usa do termo ‘trocadilho’.

Na definição de “trocadilho”, este é um jogo de palavras, dando margem aos equívocos e trocas. Uma divergência que pode ser percebida nos “Cacos Poéticos Urbanos”. O trocadilho se sustenta na indistinção entre o corpo e a cidade, passando assim de um para o outro, dizendo-se um pelo outro (ORLANDI, 2004).

## **Há discurso?**

O que se apura aqui é o discurso traçado pelo coletivo urbano inconsciente, analisado pelo ponto de vista de uma realidade poética concreta. Um discurso aleatório, subjetivo, falho e repleto de ruídos, nuance e intersecções, que pode ser alterado a cada temporal/vendaval ou estar sujeito a uma ação repentina de uma pessoa que busca danificar algo que não admira. Mesmo com seu tom de mensagem em ruínas, há um discurso caótico ali, um discurso embaralhado e multifacetado. Pêcheux (1969, p. 35) fala do não fechamento do texto, na sua relação com os discursos possíveis: “[...] Isto supõe que é impossível analisar um discurso como um texto, isto é, como uma sequência linguística fechada sobre si mesma, mas é necessário referi-la ao conjunto de discursos possíveis a partir de um estado definido das condições de produção [...]”.

De acordo com o estruturalismo saussuriano, a língua não é compreendida na sua relação com o mundo, mas como um sistema fechado em si, que deve ser apreendido. Ferdinand de Saussure (1857-1913) define as estruturas das línguas em função da relação que elas estabelecem entre si. Há, para Saussure, a preeminência da estrutura sobre a própria estrutura em forma de relações binárias de sentido: “A” apenas significa algo porque “B” não o significa. Essa sobreposição da estrutura foi, também, uma forma de ‘assujeitar’ o sujeito na Análise do Discurso por meio de um sistema linguístico.

## **Questão de Autoria**

Dentro desta perspectiva de análise é possível trabalhar a questão por meio do uso dos espaços públicos para a divulgação de trabalhos particulares, produções artísticas, divulgação publicitária e apreciar o quanto esse tipo de material afixado se torna datado e desfigurado com o tempo, passando a constituir ou a dar margem para outras interpretações de mensagens, signos e significados.

No caso, aponta-se a transformação de mensagens afixadas em espaços como postes e placas, de cunho publicitário ou de oferecimento de serviços particulares, mas que passam a ganhar outros significados e sentidos com a ação do tempo ou do homem, abrindo possibilidades para interpretações artísticas dentro do tema da poesia visual ou concretista, por exemplo.

A questão a ser percebida é sobre a autoria desta ‘nova obra’, que surge a partir do registro de imagens danificadas e ressignificadas existentes nos espaços públicos de convivência urbana das cidades: A quem pertence a autoria desta ‘nova obra’ que nasceu a partir de um resquício de imagem, cuja autoria pertenceu, um dia, a outra pessoa/ou empresa?

A autoria, na AD, é considerada como um princípio necessário a todo discurso, estando na origem da textualidade. Orlandi considera a própria unidade do texto como efeito discursivo que deriva do princípio da autoria. Para Lagazzi-Rodrigues (2006, p. 93), assumir a autoria, colocando-se na origem de seu dizer, é fazer do dizer algo imaginariamente seu, com começo, meio e fim, que seja

considerado original e relevante, que tenha clareza e unidade. É, dessa maneira, responsabilizar-se pelo que foi dito e pelo que foi silenciado.

Na prática de textualização, o autor se constitui ao mesmo tempo em que o texto se configura, “o autor (se) produz (n)o texto, dá ao texto seus limites e se reconhece no texto” (LAGAZZI-RODRIGUES, 2006, p. 93).

### **CPUs: *ready-mades* a céu aberto**

Neste caso, é possível afirmar que é autor de uma obra aquele que a percebe como obra de arte e a expõe como uma obra de sua autoria. Podemos citar o caso do *ready-made*, categoria criada pelo artista francês e fundador do Dadadaísmo, Marcel Duchamp [1887-1968]. O *ready-made* mais conhecido é, sem dúvida, o urinol denominado La Fontaine, enviado por Duchamp à exposição dos Independentes de Nova York, em 1917.

**Figura 26 – La Fontaine, Duchamp, 1917**



Fonte: História das artes<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/fonte-marcel-duchamp/>. Acesso em: 05 out. 2022.

O *ready-made*, de Duchamp, absolve a arte poética aqui denominada Cacos Poéticos Urbanos, peça central do Hiperconcretismo. Pretende-se com isso, mostrar a dimensão poética em situações que estão expostas no cotidiano, mas que não são percebidas ou colocadas como obras de arte. Há no Manifesto Concretista uma citação direta da influência dadaísta nos concretistas.

O Dadaísmo foi um movimento artístico de vanguarda, surgido na Europa no início do século XX. Entre os lemas dos dadaístas está “a destruição também é criação”. Este foi considerado o movimento propulsor das ideias surrealistas e tinha um caráter ilógico, anti-racionalista e de protesto.

- mallarmé (un coup de dés-1897), joyce (finnegans wake), pound (cantos-ideograma), cummings e, num segundo plano, apollinaire (calligrammes) e as tentativas experimentais futuristasdadaístas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive). (POESIA CONCRETA: MANIFESTO)

Neste sentido duchampiano, um cartaz no poste, rabiscado e rasgado aleatoriamente, por exemplo, pode ter sua dimensão de ‘coisa insignificante’ alterada para a dimensão de “caco-poético”, ao ser mostrado como objeto de arte, seja por meio de uma fotografia, seja ao ser recortada e instalada no meio de uma sala de um museu como peça de exposição artística, como propôs Duchamp.

A revolução duchampiana pode ser interpretada em duas direções. De um lado, ela permite que a obra de arte passe a atrair os olhares para a estrita curiosidade de sua produção. De outro lado, intensifica as indagações dirigidas para aquilo que existe para além da mera feitura existencial do objeto artístico.

As proposições impactantes de Duchamp remetem, por assim dizer, para o verdadeiro reduto da arte, que não é tanto o mundo dos objetos artísticos, mas o universo mental dos próprios seres humanos. Com os *ready-mades* e outras experiências artísticas por ele propostas, Duchamp decretou a todos, em pleno Século XX: “Será arte tudo aquilo que eu disse que é arte” (DUCHAMP, A FONTE, 1917).

## A Autoria em Foucault e Lotman

De quem é a autoria de um Caco Poético Urbano como, por exemplo, uma mensagem rasgada e rasurada aleatoriamente em um muro?

Questão semelhante a essa é trazida por Foucault (2001), em “O que é um autor?”, no contexto do estruturalismo francês. As respostas que ele propõe indicam uma noção de autoria focada não numa pessoa, mas num contexto discursivo, social, que pressupõe interação e conflito. Vem daí a noção foucaultiana de ‘função autor’, ou seja, a formatação esquemática pela qual se constrói a enunciação, dado pelas condições de enunciação num determinado contexto discursivo.

A autoria em Foucault aponta para uma percepção descentrada do sujeito que escreve, ou seja, não mais a visão segundo a qual o ato de criar é apenas o resultado da vontade individual. No caso dos CPUs, que dão origem ao Hiperconcretismo, a criação parte mais do olhar de quem vê ali uma construção poética possível.

O sujeito que observa é atravessado por estruturas que fogem do que ele esperava ver ali naquele determinado momento, no meio de um espaço urbano público. Neste caso, o autor não está mais em primeiro plano quando se considera a enunciação. A interrogação sobre a autoria remete ao contexto enunciativo, aos conflitos inerentes à produção simbólica, a uma ausência constitutiva do “um” em lugar do “outro” possível, remetendo ao dialogismo de Bakhtin.

Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos outros é que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se, a desenvolver-se, encontrar e renovar sua expressão verbal, gerar novas ideias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializado na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra. É no ponto desse contato entre vozes-consciências que nasce a vida e a ideia. (BAKHTIN, 2013, p. 98)

Neste sentido, é possível recorrer a Lotman, autor abordado no decorrer desta dissertação, para se consolidar o dialogismo entre os CPUs e o observador de olhar poético. O autor frisa que é nas fronteiras que se dão os encontros dialógicos entre os elementos que constituem as diferentes culturas e os diferentes sistemas. Os elementos homogêneos na fronteira entre as estruturas permitem a hibridização, o

diálogo, e os heterogêneos vão se conformar oferecendo a possibilidade de novos textos, composições e significados.

A possibilidade de diálogo pressupõe tanto a homogeneidade quanto à heterogeneidade dos elementos. Deste ponto de vista, a diversidade estrutural da semiosfera constitui a base do seu mecanismo. [...] Por uma parte, os sistemas não são idênticos e emitem textos diferentes, e, por outra, se transformam facilmente um em outro, o que lhes garante uma traduzibilidade mútua. Assim, podemos dizer que, para que seja possível o diálogo, os participantes devem ser diferentes e, cada um, ter em sua estrutura a imagem semiótica da sua contraparte. (LOTMAN, 1996, p. 36-37)

## **Função do autor**

A noção de sujeito envolve o locutor, na instância da enunciação (sistemas pronominais) e podemos remeter as marcas linguísticas (imagens) às posições sócio-históricas, que fazem parte das condições de produção. A função do autor é mais uma das funções do sujeito, ligada à unidade do texto, que inclui ruídos, manchas, defeitos, coerência, progressão, não contradição, entre outras.

Então, que marcas indicam a autoria de uma foto tirada de um cartaz afixado em um poste localizado em uma via pública? Como os sujeitos se dizem autores ou são significados em certos discursos como autores? Não se trata do sujeito empírico, mas tal como constituído pela linguagem: posições de sujeito, modos de enunciação e discursos de autoria.

A distinção saussuriana permitiu desenvolver muitos estudos, como os de fonologia e morfologia, além de grande influência geral, mas ficaram de lado os estudos do texto, do discurso do sujeito e da história. Portanto, cabe centrar a investigação presente na análise do discurso, em sistematicidades linguísticas, quando se considera a língua em funcionamento no discurso.

Segundo Foucault, na série de palestras transformada em livros “O que é um autor?”, dentre tantas outras questões, a autoria passou a ser valorizada quando começaram a ser fortalecidas relações de direitos, de edição, ou seja, de questões econômicas diante da obra. Assim, a função-autor trouxe consigo a redução de vários discursos centrada em um único sujeito:

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso [...]; ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-lo a outros [...]. O fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelece entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor caracteriza um certo modo de ser do discurso. (FOUCAULT, 1969, p. 273)

Uma reversão desse papel do autor na modernidade foi necessária. Considerando uma série de referências que cada obra traz, para Barthes, seria importante um processo de dessubjetivação da autoria, de apagamento, uma vez que “a ‘explicação’ da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua ‘confidência’” (BARTHES, 1984, p. 50). Para ele, o leitor só nasce a partir da morte do autor.

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (FOUCAULT, 1969, p. 6)

Figura 27 - Minha Autoria<sup>10</sup>



Fonte: Imagem do autor

## Semiótica e CPUs

Cabe, no entanto, uma análise do que é Semiótica e como esta ciência pode ajudar no entendimento dos CPUs e sua respectiva caracterização como Hiperconcretismo. A Semiótica ou Teoria Geral dos Signos teve suas bases iniciadas, entre 1893 e 1910, por Charles Sanders Peirce, um filósofo, pedagogo, cientista, linguista e matemático americano. Pierce pensou a Semiótica como uma filosofia científica da linguagem.

Uma das maiores estudiosas da Semiótica de Peirce é a autora e professora Lucia Santaella, que definiu a semiótica de Peirce como “uma das

<sup>10</sup> Caco Poético Urbano localizado na rua Luzitana, no centro de Campinas: a casinha vermelha desenhada em um muro foi transfigurada ao receber pelo menos 17 assinaturas pichadas.

disciplinas que compõem uma ampla arquitetura filosófica concebida como ciência com um caráter extremamente geral e abstrato” (SANTAELLA, 2008, p. 11). A semiótica “é um dos membros da tríade das ciências normativas – estética, ética e lógica ou semiótica -, estas antecedidas pela quase-ciência da fenomenologia e seguidas pela metafísica” (SANTAELLA, 2008, p. XII).

Para a autora, a Semiótica pode ser a chave para decifrar a evolução contínua da linguagem. Neste caso, a Semiótica como um estudo dos signos linguísticos pode nos ajudar na interpretação dos Cacos Poéticos Urbanos como chave para o entendimento do Hiperconcretismo.

A própria realidade está exigindo de nós uma ciência que dê conta dessa realidade dos signos em evolução contínua. Minha sugestão é a de que, na semiótica de Peirce, especificamente no seu primeiro ramo, o da gramática especulativa, podemos encontrar uma fonte de inestimável valor para enfrentarmos essa exigência. (SANTAELLA, 2008, p. XIV)

A Semiótica é uma das disciplinas que fazem parte da ampla arquitetura filosófica de Peirce. Essa arquitetura está alicerçada na fenomenologia, uma ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente ou que podemos ver e sentir. Ou seja, tudo aquilo que está exposto no dia a dia, inclusive, nas ruas e calçadas aqui pesquisadas.

Essa quase-ciência fornece as fundações para as três ciências normativas: estética, ética e lógica, e estas, por sua vez, fornecem as fundações para a metafísica. Todas elas são disciplinas muito abstratas e gerais que não se confundem com ciências práticas. A estética, ética e lógica são chamadas normativas porque elas têm por função estudar ideais, valores e normas. Que ideais guiam nossos sentimentos? Responder essa questão é tarefa da estética. Que ideais orientam nossa conduta? Esta é a tarefa da ética. A lógica, por fim, estuda os ideais e normas que conduzem o pensamento. A estética está na base da ética assim como a ética está na base da lógica. A estética visa determinar o que deve ser o ideal último, o bem supremo para o qual a nossa sensibilidade nos dirige. (SANTAELLA, 2008, p. 2)

Peirce concluiu em seus estudos, portanto, que aquilo que atrai a sensibilidade humana, em qualquer tempo e espaço, é o crescimento da razoabilidade concreta, ou seja, o crescimento da razão criativa corporificada no mundo. Neste sentido, enquadra-se aqui, novamente, a percepção de olhar poético dentro daquilo que poderia se caracterizar, outrora, como Cacos Poéticos Urbanos afixados pelas vias urbanas de uma metrópole.

Não pode haver nada mais admirável do que encorajar, permitir e agir para que ideias, condutas e sentimentos razoáveis tenham a possibilidade de se realizar. É para este admirável que nosso empenho ético e a força de nossa vontade devem ser conduzidos. Por ser o estudo do raciocínio correto, a lógica nos fornece os meios para agir razoavelmente, especialmente através do autocontrole crítico que o pensamento lógico nos ajuda a desenvolver. (SANTAELLA, 2008, p. 2-3)

O poeta, professor e cocriador do Concretismo, Décio Pignatari, em sua leitura sobre a semiótica, engendrou a teoria da poesia como ícone, paralela à teoria do “quasesigno”, cujas formulações podem ser encontradas em “Semiótica da Literatura” (1979). O texto “Breve aceno à teoria do quase-signo”, do livro acima citado, traz uma orquestração entre as hesitações entre sentido e som e detalhes dos significados transmutados na materialidade da palavra, uma verdadeira celebração da potência da iconicidade da língua.

Mas afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: „ler” um quadro, „ler” uma dança, „ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal. A arte é o oriente dos signos; quem não compreender o mundo icônico e indicial, não compreender corretamente o mundo verbal, não compreender o Oriente, não compreender poesia e arte. A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso do poder, mas nunca um discurso para o poder. Mas o ícone, como diz Peirce, é um signo aberto: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade. A Semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras. (PIGNATARI, 1979, p. 12)

## **Semiótica e Cultura**

Há, ainda, que se observar a relação da Semiótica com a cultura e a anti-cultura, além de seus entrelaçamentos gerados a partir de uma sociedade globalizada e que adquire novos e constantes contornos a cada minuto passado no tempo histórico. Neste sentido, encaixam-se na pesquisa algumas abordagens de Iuri Lotman sobre a imprevisibilidade dos processos culturais, que permite uma análise possível das produções culturais tão aceleradas, efêmeras, mutantes que nos envolvem e apresentam as visões, previsões e revisões deste século XXI da hipermodernidade.

No artigo “Iuri Lotman: a análise da cultura segundo a perspectiva da complexidade e da transdisciplinaridade”, a pesquisadora Julieta Haidar destaca que “as formulações de Lotman não perdem atualidade, pois estão organicamente relacionadas com os atuais problemas de globalização política, econômica, cultural, gerados por diversos fatores” (HAIDAR, 2019, p. 104).

Segundo Haidar, as formulações de Iuri Lotman se orientam por outros ângulos, quando examinou com especial interesse a dialética do previsível/imprevisível nos processos culturais. Nascido na Estônia, Lotman (1922-1993) foi um semiótico e historiador cultural. Foi fundador da Escola Semiótica de Tartu-Moscú.

A autora sintetiza com maestria as propostas de Iuri Lotman em alguns tópicos e, aqui, destaca-se a seguinte passagem como forma de aproximar o estudo das Células Poéticas Urbanas e a relação entre o previsível e o imprevisível na cultura e nas artes, principalmente nas ruas:

A relação entre o previsível e o imprevisível é produzida em distintas dimensões: na intra-semiosfera (no interior de cada uma) e na extra-semiosfera (na relação intersemiosférica). Nesta dialética, são analisados os processos graduais opostos aos processos imprevisíveis, explosivos. A continuidade é uma previsibilidade implícita, enquanto que a imprevisibilidade é a mudança que acontece nos modos de explosão. A partir destas propostas, Lotman propõe que a imprevisibilidade dos processos explosivos não é a única forma do novo, uma vez que regiões completas da cultura podem transformar-se também pelos processos graduais. Com estas abordagens, o semiótico enriquece suas reflexões sobre as mudanças culturais que sempre constituíram uma preocupação central de seu pensamento e da escola de Tartu. (HAIDAR, 2019, p. 115)

Neste sentido, Lotman considera que o maior grau de imprevisibilidade está relacionado ao campo artístico e, neste ponto, surge novamente o diálogo com os Cacos Poéticos Urbanos, que têm como característica a aleatoriedade e a mutação constantes e também a imprevisibilidade como parte constitutiva fundamental do Hiperconcretismo.

A arte é a essência fundamental do conhecimento e por isso tem impacto no desenvolvimento histórico-cultural. É necessário explicar por que o imprevisível encontra seu melhor exemplo no campo da arte, no qual existe o maior grau de imprevisibilidade que, segundo Lotman, se deve a duas condições deste campo: a) a liberdade na criação (ainda que existam cânones) e b) mudanças rápidas e imprevisíveis do campo, que se baseiam na busca de originalidade para o novo. Nesse sentido, dialeticamente, a arte amplia o espaço do imprevisível, da informação e, ao mesmo tempo, cria um

mundo convencional, o do cânone. Além disso, o autor coloca o maior grau de imprevisibilidade na metáfora. (HAIDAR, 2019, p. 115)

Ainda no campo da inter-relação entre Semiótica e Cultura, e com base em Lotman, a pesquisadora e professora Ana Paula Machado Velho traz importantes estudos de como a experiência humana pode se transformar em signos, no artigo “A Semiótica da Cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação” (2009).

Lótman constrói, segundo Irene Machado, uma semiótica sistêmica. A experiência humana se traduz em signos, um imenso sistema de signos: a cultura, a qual organiza o processo da vida em sociedade criando as regras imprescindíveis à tradução de informações em signos, que são armazenados ou reinterpretados quando novas demandas surgem. Em outras palavras, a cultura é um sistema de armazenamento, processamento e transferência de informação. (VELHO, 2009, p. 253)

A autora aponta que Lotman se apropria do conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin (1895-1975) para exemplificar o sistema cultural e comunicacional que, neste ponto, torna-se importante para a compreensão dos CPUs. Segundo o linguista russo, quando dois indivíduos (ou sistemas) se encontram, compartilham experiências por meio de um processo de experimentação do outro, “um enxerga o outro a partir da própria experiência, da própria noção que tem de si” (VELHO, 2009, p. 254).

O diálogo se dá a partir do que cada um (eu e o outro) tem de diferente e de comum. Sem um referencial próprio de mundo, não há como alguém (ou sistema) se apropriar do que o outro traz de novo. A troca se conforma, se mostra, se formula, ganha sentido, a partir de cada identidade, do olhar sobre o outro e do outro sobre o eu. (VELHO, 2009, p. 254).

Santaella, também citada no mesmo artigo, pontua que a ação do signo não é individual, “cada ato particular de entendimento é uma resposta a um signo por meio de outro signo” (SANTAELLA, 2004, p. 170).

O sentido da informação, portanto, buscado em cada mensagem está no diálogo e no movimento gerado entre as partes envolvidas na comunicação. Neste caso, há novamente a relação entre os CPUs, aqui pesquisados, e sua respectiva possível interpretação como uma poética perdida e esquecida nos meios urbanos, mas, ainda assim, partes estáticas desse diálogo.

Ainda no artigo, Velho (2009) volta a citar Santaella, que completa este raciocínio argumentando que o sentido não está armazenado nas consciências

individuais, mas na relação, nos interstícios entre o falante e o ouvinte. “Sentido é, portanto, linguagem em movimento, diálogo” (SANTAELLA, 2004, p. 168).

Pode-se entender, agora, porque Lotman afirmou ser a cultura um grande texto. Assim como ela se reconhece como língua, se autorregula e se autodescreve, por exemplo, por meio de leis e do discurso da ciência, também se expressa na dança, no teatro, no design, na moda. Esses textos, espelhados nas regras da língua natural, a partir da língua e de outras codificações, promovem a manifestação de sentido dos conteúdos da cultura. (VELHO, 2009, p. 254)

## **Subversão da função poética**

O conceito de função poética da linguagem foi definido pelo linguista russo Roman Jakobson (1896-1992), como o resultado da “projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo da combinação”. Neste sentido, é possível construir uma semiótica poética na tentativa de caracterizar o objeto poético e formalizar regras explicativas de seu surgimento e funcionamento.

A função poética da linguagem, um dos seis elementos da comunicação prescritos pelo linguista, tem como principal característica a emissão de uma mensagem criada de maneira inovadora, que pode ser encontrada predominantemente na linguagem literária, sobretudo na poesia.

No entanto, esta função poética proposta por Jakobson existe de forma subvertida quando analisamos os CPUs, pois seus eixos de seleção e de combinação são aleatoriedades geradas por séries de sobreposições, ruídos, rasuras e ruínas urbanas, caracterizadores do hiperconcretismo poético. Ainda assim, em sua poética caótica, encontram-se construções sintáticas.

A diversidade de critérios é tão grande porque cada patamar linguístico, em suas várias subdivisões, tem condições de oferecer critérios específicos para a combinação por equivalência, criando diferentes paralelismos e contrastes gramaticais. Entre as categorias gramaticais utilizadas em paralelismos e contrastes estão, com efeito, todas as classes de palavras, variáveis e invariáveis, as categorias de número, gênero, caso, grau, tempo, aspecto, modo e voz, as classes de concretos e abstratos, de animados e inanimados, os nomes próprios comuns, as formas afirmativas e negativas, as formas verbais finitas e infinitas, pronomes e artigos definidos e indefinidos e os diversos elementos e construções sintáticos. (JAKOBSON, 1970, p. 74)

## Condições de produção

Entende-se que as imagens analisadas tenham sido produzidas de forma precária e com relativo baixo custo, seguindo certo padrão de propagandas que são coladas em áreas públicas e urbanas das cidades com o objetivo de vender um serviço, no caso, empréstimo de dinheiro, jogos de búzios, além de grafites aleatórios em latas de lixo, por exemplo.

No caso da propaganda de empréstimo de dinheiro, destaca-se o fato de ela ter sido colada em um poste com o formato de anúncio publicitário, o que potencializa, de certa forma, a possibilidade de a imagem ser visualizada por um grande número de pessoas de forma gratuita, ou seja, um anúncio sem custos para o vendedor do serviço.

A cor branca de fundo do anúncio sob a escrita preta em letras garrafais mostra o objetivo de trazer um destaque a mais para a mensagem, de forma que a leitura se torne rápida, atingindo um maior número de pessoas transeuntes.

**Figura 28 – Sa Ba Do**



Fonte: Imagem do autor

## Sentido sócio-histórico

No Brasil, em particular, este tipo de atividade que oferta “dinheiro rápido e fácil”, já que promete em tese a liberação de recursos financeiros em um prazo de 24 horas, é bastante difundido entre as classes sociais de baixa renda, ou seja, são “serviços” prestados direcionados àqueles em linha de pobreza ou extrema pobreza.

Trata-se de uma apelação ao “desespero” e às “dificuldades econômicas”, resultantes de problemas pessoais financeiros. Além de propor dinheiro rápido, a imagem indica oferecer outros serviços.

Este tipo de serviço tende a se “aproveitar” das dificuldades (sejam elas financeiras ou amorosas) pelas quais as pessoas passam, com mais frequência as que circulam a pé nas vias urbanas. Por isso, oferecem soluções nas mais diversas áreas, sejam elas sentimentais, financeiras ou psicológicas.

Este tipo de anúncio em postes ou muros vende uma espécie de “última esperança” àquele cidadão que já buscou alternativa, mas não conseguiu solucionar seus problemas financeiros ou sentimentais. Ou seja, apela para a questão de buscar pela última “saída”, o que é comum dentre todos os seres humanos.

Ao ser desfigurada pela ação do tempo e/ou do homem, a imagem perde o seu sentido inicial e ganha a conotação poética peculiar, tornando-se um Caco Poético Urbano, podendo ganhar semelhanças às escolas de poesia visual e poesia concreta até chegar ao aqui proposto Hiperconcretismo. Ao ser mostrado por meio de uma fotografia feita por um aparelho celular, pode-se atribuir referências também ao conceito brasileiro de “antropofagia cultural”, cunhado pelo escritor e poeta Oswald Andrade, após a Semana de Arte Moderna de 1922, que deu a largada ao Modernismo Brasileiro.

São mensagens antropofágicas, deglutidas pelo tempo e pelo espaço, que se transfiguram ao irem parar em um arquivo de imagens na memória de um aparelho celular, por exemplo. Estas peças podem se desintegrar, com o tempo, por estarem expostas à chuva e ao sol, por anos, sem serem notadas ao menos uma vez por um ser humano urbano.

Figura 29 – Pensionista, Loas



Fonte: Imagem do autor

## CAPÍTULO 3 - Uma produção dos inconscientes

### Instrumentos de análise

Para essa análise, é preciso também recorrer a escritores e poetas. A atualidade do escritor e poeta Mário de Andrade (um dos cocriadores do Modernismo Brasileiro), por exemplo, representa leitura interessante para o entendimento da concepção crítico-teórica. No livro “A atualidade de Mário de Andrade”, o poeta Cacaso, escreve sobre as escolas modernistas e, posteriormente, concretistas, que podem colaborar com a interpretação do presente estudo poético/urbano:

O poema é considerado "concreto" sempre que o seu significante assuma o caráter icônico, de aparência imediata, das artes visuais. Com a abolição decretada do verso em geral, a noção de experimento em poesia vai se confinar e se confundir com o trabalho sobre a matéria gráfica do texto; a palavra passa a interessar pelo seu lado de fora, a sintaxe torna-se espacial. E o nexos do poema passa de interior a exterior. A atualização de meios expressivos não está nesse caso, como esteve no romantismo e no modernismo, associada à intenção cognitiva e crítica, mas visa, sobretudo, inserir a arte no ritmo do tempo, na era da indústria moderna, com seus processos instantâneos e massificados de comunicação. As técnicas do concretismo são as mesmas da publicidade moderna, dos anúncios, com a manipulação da sonoridade expressiva e do universo da visualidade. A noção de experimento, combinada com a pretensão de radicalidade, é confinada à sua dimensão técnica, tomada como plena, e estamos diante da inovação pela inovação, da pesquisa entendida como tarefa intelectual, desprovida de necessidade intrínseca e consequente. (CACASO, 1997, p. 164-165)

Importante destacar que o Modernismo no Brasil tem como marco simbólico a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, no ano de 1922, considerada um divisor de águas na história da cultura brasileira. O evento, organizado por um grupo de intelectuais e artistas por ocasião do Centenário da Independência, declarou o rompimento com o tradicionalismo cultural associado às correntes literárias e artísticas anteriores: o parnasianismo, o simbolismo e a arte acadêmica. A defesa de um novo ponto de vista estético e o compromisso com a independência cultural do país fazem do Modernismo um sinônimo de “estilo novo”, diretamente associado à produção realizada sob a influência de 1922<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Informações disponíveis em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo359/modernismo-no-brasil>. Acesso em: 03 out. 2022.

**Figura 30– MESMO CO**

Fonte: Imagem do autor

## **Análise das condições de produção**

Outros pontos analisados são as condições que levaram uma determinada pessoa (ou pessoas) a produzir o pedaço inicial da imagem estudada. Nas questões conceituais para a teoria do discurso, Pêucheux (1969, p.30) afirma que o “estudo dos processos discursivos supõe o estudo das variações específicas ligadas aos processos de produção particulares considerados”, e o estudo da ligação das circunstâncias de um discurso, o que ele propõe chama de “condições de produção” e seu “processo de produção”.

De acordo com Orlandi (2004), tal processo de produção designa o conjunto de mecanismos formais que produzem um discurso de um tipo dado em “circunstâncias” apresentadas ao analista do discurso.

Neste sentido, torna-se fundamental a compreensão sobre a interpelação ideológica do indivíduo produtor da imagem inicial e a constituição da “posição-sujeito” como ponto chave.

Os modos de se pensar a construção de significados estão diretamente relacionados ao entendimento que se tem do que seja um discurso. Ao buscar esse entendimento, verifica-se novamente Eni Orlandi (2002, p. 15), quando a autora afirma que todo o discurso é “palavra em movimento, prática de linguagem”, que faz parte de um processo discursivo mais amplo e que possibilita a observação do ‘homem falando’. Em Orlandi (1994), encontra-se uma definição de discurso e uma determinada compreensão da linguagem. A autora caracteriza o discurso como um efeito de sentido entre locutores, e escreve que:

Essa é uma definição de discurso em seu sentido amplo e nos introduz em se pensamos o discurso como efeito de sentidos entre locutores, temos de pensar a linguagem de uma maneira muito particular: aquela que implica considerá-la necessariamente em relação à constituição dos sujeitos e à produção dos sentidos. Isto quer dizer que o discurso supõe um sistema significante, mas supõe também a relação deste sistema com sua exterioridade já que sem história não há sentido, ou seja, é a inscrição da história na língua que faz com que ela signifique. Daí os efeitos entre locutores. E, em contrapartida, a dimensão simbólica dos fatos. (ORLANDI, 1994, p. 52)

**Figura 31- Aluga-se um Poema de Fachada**



Fonte: Imagem do autor

## Condições de Produção do Discurso

As condições de produção de discurso incluem os sujeitos e as situações. A situação compreende as circunstâncias de enunciação e o contexto sócio-histórico e ideológico. Faz ainda parte das condições de produção de discurso a memória discursiva e o interdiscurso.

É fundamental, neste sentido, analisarmos as condições de produção do material estudado. Michel Pêcheux (1969) descreve quais são os elementos estruturais às condições de produção. Para ele, duas opções de esquemas estão em competição no que diz respeito à descrição “extrínseca” do comportamento linguístico em geral:

Um esquema racional, derivado das teorias psicofisiológicas e psicológicas;

Um esquema informacional, derivado das teorias sociológicas da comunicação.

Para o autor, o esquema “informacional” apresenta, ao contrário do esquema racional, a vantagem de pôr em cena os protagonistas do discurso, bem como seu “referente”.

Na conclusão de sua análise, Pêcheux (1969) define duas regras básicas sobre o processo de produção de discurso, sendo elas:

Regra 1: o processo de um discurso resulta na composição das condições de produção de um sistema linguístico dado.

Regra 2: Todo processo de produção em composição com estado determinado das condições de produção de um discurso induz uma transformação desse estado.

Nos dois casos, o autor estabelece uma série de fórmulas matemáticas que modelizam estas duas regras.

**Figura 32– COBRAMOS**



Fonte: Imagem do autor

A imagem acima, por exemplo, foi registrada por meio de uma câmera de telefone celular e busca apresentar uma amostra do que há na urbanidade e que sofreu a alteração do homem, consolidando um CPU.

Essa autoria passa a ser, agora, de quem registrou a imagem no formato por meio de um equipamento eletrônico, durante uma manhã ou tarde, nas imediações no centro da cidade de Campinas, no Estado de São Paulo, Brasil.

Ao permitir a exploração também do universo da Semiótica e da Semântica, pode-se desvendar não só o que há nos meandros da cidade, mas o que há de mais escondido aos olhares distraídos em plataformas como outdoors antigos ou

danificados pela ação do tempo, placas de sinalização, cartazes publicitários, grafites, pichações, fachadas de lojas, pinturas no asfalto, entre outros espaços. Pode-se observar camadas e mais camadas sobrepostas de mensagens que resultam em uma transfiguração, aqui caracterizada por Hiperconcretismo.

### **GLITCH ART: ESTÉTICA DA SUBVERSÃO**

O Hiperconcretismo, resultante dos CPUs, se assemelha em alguns aspectos à chamada *Glitch Art*, que é uma espécie de prática artística de subversão, conhecida também como estética do erro digital, “pois trata sobre o fazer as coisas da maneira errada, de rejeitar as regras e maneiras corretas de uso de hardware e/ou software em nome da experimentação” (GAZANA, 2015, p. 1261), na definição do pesquisador Cleber Gazana em seu artigo “Glitch Art: Estética do erro digital”.

No entanto, há, aqui, uma diferença fundamental. O Hiperconcretismo, caracterizado pela identificação dos CPUs, é uma falha aleatória surgida nos meios urbanos abertos de convivência pública. A interface destes ruídos está no espaço físico e concreto das ruas e calçadas e não nos meios digitais.

De acordo com o artigo de Gazana, os tipos de erros identificados na *Glitch Art*, um não intencional e inesperado e o outro intencional e planejado, identificaram duas importantes classificações dentro da *Glitch Art*: *Pure Glitch* e *Glitch-alike*.

A *Pure Glitch*, portanto, é a que se assemelha ao Hiperconcretismo, por ser também uma obra não planejada e inesperada. O artigo indica ainda que o termo *glitch* possivelmente deriva dos termos *Yiddish glitsh* (um deslize), ou a partir de *glitshn* (escorregar) e, ainda, do alemão *glitschen*, relacionado à *gleiten* (deslizar), alterações do alemão antigo *glīten* e *glītan*.

**Figura 33- Frame de vídeo da obra Designing Failures, de Gazana, no FILE SP 2013**



Fonte: Gazana (2016, p.125)

Em 2004, Moradi realizou algumas observações com base em contatos com artistas da *Glitch Art*, e descreveu as características visuais típicas desse movimento. O autor definiu quatro características como elementos principais da estética da *Glitch Art*: Fragmentação, Repetição, Linearidade e Complexidade. “Consideramos a categoria da repetição os padrões que o erro digital ou computacional gera, repetindo de maneira única, imprevisível, acidental e complexa, partes da imagem, tudo por meio de um processo computacional casual” (MORADI, 2004, p. 30).

**Figura 34 – Luminograma de Scott chamado Repetitive beats #6 (2008)**



Fonte: Gazana (2013, p. 96)

O que se pretende não é afirmar que os CPUs aqui analisados são *Glitch Art*, mas atestar possíveis semelhanças que residem especificamente nas aleatoriedades e ruídos existentes em ambas. O processo exploratório e experimental

que a *Glitch Art* motiva em suas criações e os erros e acidentes, além de seu aspecto de incerteza, são pontos estéticos de contato com o Hiperconcretismo.

**Figura 35 – Frame de vídeo de Notendo, chamado The punch-out! (2007)**



Fonte: Gazana (2013, p. 92)

Podemos ainda dizer que a Glitch Art é mais sobre a relação entre pessoas e a tecnologia, porém, a tecnologia alterada, manipulada, quebrada, que é pensada para ser utilizada de outra maneira, não aquela à qual foi projetada, é ser “criativo” e utilizá-la para produzir algo que nos toque de alguma maneira. (GAZANA, 2015, p. 5)

## **CPUs e as marcas do Inconsciente Coletivo**

A identificação e análise das marcas deixadas pelas pessoas nas paredes, muros das vias públicas da cidade, aqui configuradas como CPUs, trazem para este estudo a possibilidade de citação comparativa da teoria do Inconsciente Coletivo, criada pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1865-1961). Não se trata aqui de aprofundar o estudo em torno da psicanálise, mas, sim, agregar uma dimensão que possibilite expandir a pesquisa sobre este tema, futuramente.

Para Jung (2000), o Inconsciente Coletivo é a camada mais profunda da psiquê. Esse conceito traz para a discussão materiais que foram herdados e que constituem determinados traços funcionais, tais como imagens virtuais, que são comuns a todos os seres humanos ao longo da história.

O Inconsciente Coletivo e os arquétipos seriam os depositários deste repertório comportamental acumulado desde o surgimento dos humanos, porém, não são os comportamentos, mas as estruturas ou os padrões de comportamento pré-determinados que fazem parte da natureza humana universal, independente do tempo, das experiências e das culturas.

Neste sentido, a análise dos CPUs trazem como referência comparativa as chamadas artes rupestres, que são as representações artísticas pré-históricas realizadas em paredes, tetos e outras superfícies de cavernas e abrigos rochosos, ou mesmo sobre superfícies rochosas ao ar livre.

Os Cacos Poéticos Urbanos seriam, portanto, uma representação hipermoderna das artes rupestres deixadas como marcas de seu tempo das primeiras produções artísticas da humanidade. Essa arte pré-histórica era feita não só nas paredes nas cavernas, mas também em rochas localizadas ao longo dos caminhos (hoje calçadas e ruas) percorridos pelas tribos durante suas viagens para caça e exploração de novos territórios.

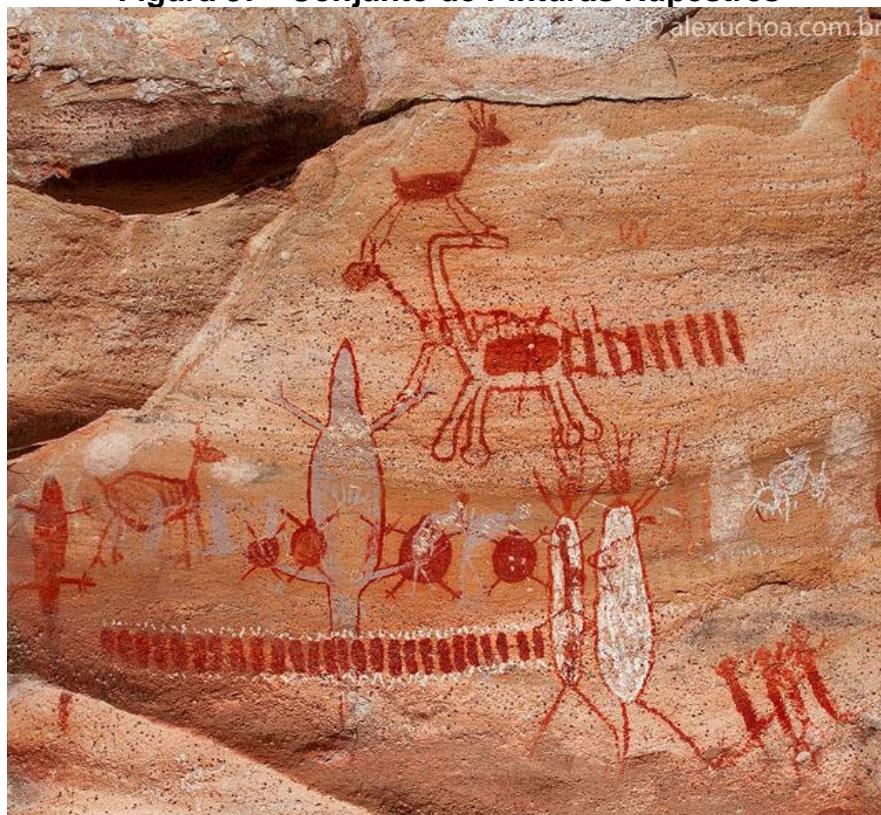
Vivemos protegidos por nossas muralhas racionalistas contra a "eternidade da natureza". A psicologia analítica procura justamente romper essas muralhas, ao desencavar de novo as imagens fantasiosas do inconsciente que a nossa mente racional havia rejeitado. Essas imagens situam-se para além das muralhas; "são parte da natureza que há em nós" [...], e contra qual nos entrincheiramos por trás das muralhas da *ratio* (razão). (JUNG, 2000, p. 327)

**Figura 36 - Arte rupestre**



Fonte: Alta Montanha – Serra da Capivara<sup>12</sup>

**Figura 37 - Conjunto de Pinturas Rupestres**



Fonte: Alta Montanha – Serra da Capivara

<sup>12</sup> Figuras disponíveis em: <https://altamontanha.com/serra-da-capivara/>. Acesso em: 10 out. 2022.

Figura 38 - Inconsciente Hipermoderno 1



Fonte: Imagem do autor

Figura 39 - Inconsciente Hipermoderno 2



Fonte: Imagem do autor

## Considerações finais

Nasceu, com este estudo, uma proposta de se formular uma teoria sobre o tema da imagem dentro da dimensão do “Hiperconcretismo Poético”, ao se propor a investigação sobre as obras de arte aqui denominadas CPUs (Cacos Poéticos Urbanos). Desta forma, faz-se também necessário delimitar para futura apuração aquilo que se entende como subdivisão dos CPUs, o que aqui é proposto por MPC (Manifestação Poética Consciente) e MPI (Manifestação Poética Inconsciente), além de se explicar aquilo que entrecruza às formulações teóricas propostas e construídas.

As MPIs surgem como manifestações do Inconsciente Coletivo relacionado diretamente ao conceito de Caco Poético Urbano, como peça central do ora denominado Hiperconcretismo.

O que se pretendeu desvendar, em parte, neste estudo, foi exatamente as MPIs, que são mutantes e aleatórias. Ainda dentro da área do inconsciente, cabe citar a *Glitch Art*, que traz a falha provocada e a falha espontânea. No Hiperconcretismo há apenas a falha espontânea, inconsciente e não digital, mas plenamente urbana.

O estudo propõe um aprofundamento do tema, em outras análises, para uma possível tese sobre o que se entende por MPI e MPC no contexto desta dissertação, ou seja, aquilo que é realizado por meio da Manifestação Poética Consciente ou Inconsciente pela humanidade nos ambientes urbanos, tais como: projeções, colagem de lambe-lambe, adesivagem de áreas públicas, grafites e seus subgêneros, leituras públicas, declamações, encenações de peças em praças, entre outras possibilidades de se entender também as formas poéticas urbanas.

As MPCs se distinguem das MPIs, que seriam classificadas como soluções aleatórias poéticas proporcionadas pela ação do tempo ou pela natureza. Desta forma, tornaram-se cacos poéticos de forma “inconsciente”, ou seja, sem intenção aparente, sendo, por isso, denominadas Manifestações Poéticas Inconscientes.

Torna-se importante a manifestação dos olhares e observações poéticas do indivíduo, utilizando da história da arte, a semiótica e a evolução da linguagem e suas ramificações para subsidiar e explicar tais formatações no contexto de algo que se dá como uma evolução natural das ruas ao Hiperconcretismo, escola da linguagem caracterizada como uma escola brasileira e diretamente influenciada pela Poesia Visual e pela Poesia Concreta Brasileira, tendo como base o conceito de

Hipermodernidade, do filósofo francês Gilles Lipovetsky, e os estudos sobre a imagem desenvolvidos por Didi-Huberman.

São percepções de cunho exclusivamente singulares e subjetivas por parte do sujeito observador. Uma autodeclaração de autoria de uma obra aberta. Neste ponto, pode-se concluir que o olhar poético pode sim ser desenvolvido pelo indivíduo ao empenhar sua atenção e tentar interpretar por onde estão os Cacos Poéticos Urbanos, que surgem perdidos nos trajetos percorridos nos meios públicos por onde passam as pessoas, sejam caminhando pelas calçadas ou dentro de algum veículo de transporte.

Outra constatação é que estes fragmentos semióticos perdidos em placas e muros podem ser compreendidos como formas “poéticas”, quando assim interpretados por olhares que podem ser treinados ou se autotreinarem com este objetivo. Por isso, é importante sempre ter em mente a autodeclaração duchampiana do olhar poético e a perspectiva de que a arte e a cultura estão em todos os lugares. Por fim, estrutura-se, pela primeira vez, um Manifesto Hiperconcretista que segue, sabendo-se ser esta uma primeira versão, que pode ser ampliada por meio de uma tese que permita, ainda, adentrar na fusão possível entre o Hiperconcretismo, dos cacos expostos nas selvas urbanas, e o inconsciente coletivo, de Jung, cunhado para além das imagens dos muros e das paredes da natureza humana, seja na pré-história ou no hoje hipermoderno de Lipovetsky. Uma possível tese, no entanto, pode ser desenvolvida em outra metrópole mundial como proposta de abertura ainda maior da pesquisa.

## Manifesto Hiperconcretista

- o Hiperconcretismo reflete crítica social a partir de imagens transfiguradas;
- sua caracterização se dá pela identificação dos CPUs (Cacos Poéticos Urbanos);
- surge da intersecção entre Hipermodernismo e Concretismo Brasileiro;
- é um *ready-made* a céu aberto;
- mancha, ruído e rasura de mensagens esquecidas nas ruas;
- existe apenas nos meios públicos urbanos;
- surge na sobreposição de imagens outrora “invisíveis”;
- apresenta uma poética desfigurada pela ação do homem e/ou do tempo;
- mutante porque se transformar a cada instante nas vias públicas;
- tem composição aleatória;
- possui autoria indefinida;
- está em cartazes rasgados e em placas pichadas ou rabiscadas;
- tem influências diretas da poesia visual e da *Glitch art*;
- é uma arte que surge a partir da falha em um meio concreto e não digital;
- propõe a expansão do olhar poético.

Maurício Simionato

Figura 40 – AMADAS, O BRASIL



Fonte: Imagem do autor

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**: – As vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: EDUSP, 2005.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. **Agora tudo é história**. Folha de São Paulo. São Paulo, 25 de janeiro de 1998. Caderno Mais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs250108.htm>. Acesso em 03 out. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.
- BENJAMIN, Walter. “O flâneur”, em Obras escolhidas. **Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo, trad. José Carlos Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista, vol. 3, São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CACASO. **Não quero prosa**. Org: Vilma Arêas. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. **Paul Valéry**: a serpente e o pensar. 2. ed. São Paulo: Ficções, 2011.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Plano-Piloto para Poesia Concreta. **Revista Noigrandes**, 4, São Paulo, 1958.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta** - Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CIRNE, Moacy; SÁ, Álvaro. Do modernismo ao poema-processo e ao poema experimental: teoria e prática. **Revista de Cultura Vozes**, n. 1, Petrópolis, 1978.

DELA-SILVA, Silmara Cristina. Resenha de “INTRODUÇÃO ÀS CIÊNCIAS DA LINGUAGEM: DISCURSO E TEXTUALIDADE”. **Linguagem em (Dis)curso – LemD**, v. 9, n. 1, p. 187-191, jan./abr. 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real (tradução de Patrícia Carmelho e Vera Casa Nova). **Revista Pós**. Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Vol. 2, ed. nr. 4, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 02 out. 2022.

DIMENSÃO – **Revista Internacional de Poesia**. Uberaba/Brasil – Ano XVII – N. 26 – 1997 – Número Especial III, Direção de GUIDO BILHARINHO; seleção de PAULO BRUSCKY – VANGUARDA NORDESTE BRASILEIRO.

DUCHAMP, Marcel. **The writings of Marcel Duchamp**. Nova York, Oxford Press, 1973.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Violência contra mulheres em 2021**. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/03/violencia-contra-mulher-2021-v5.pdf>. Acesso em 03 out. 2022.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1969.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, v. 3, p. 264-298.

GAZANA, C. et al. Glitch: estética contemporânea visual e sonora do erro. In: **Cultura Visual**, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p. 81-99.

GAZANA, Cleber. Glitch Art: A Arte Visual do Erro Digital. In: **Poéticas Visuais**, v.5, n.1, 2014, Bauru: UNESP, p.67-82.

GAZANA, Cleber. **Revealing the Glitch Art**. Paris, França. 22 mar. 2015. Palestra ministrada na Parsons Paris durante o simpósio internacional Refrag: Glitch, Paris, 2015.

GAZANA, Cleber. **Glitch Art**: Uso do erro digital como procedimento artístico e possibilidade estética. 2016. 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, 2016.

Haidar, Julieta. Iuri Lotman: a análise da cultura segundo a perspectiva da complexidade e da transdisciplinaridade. **Bakhtiniana**, São Paulo, 14 (4): 103-120, out./dez. 2019.

JAKOBSON, Roman. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística; poética; cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 65-80.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. (Obras completas de C. G. Jung, v. 9/1).

LAGAZZI-RODRIGUEZ, S. Texto e autoria. In: E. Orlandi; S. Lagazzi. **Introdução às ciências da linguagem**: discurso e textualidade. Campinas: Pontes, 2006.

LEMINSKI, Paulo. Leminski Falando Sobre Graffiti (Palestra na UFPR, 1988). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>. Acesso em 03 out. 2022.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla; 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo: Manole, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. **A sociedade da decepção**. São Paulo: Manole, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles; GANITO, Carla – Entrevista a Gilles Lipovetsky. Entrevista de Carla Ganito. **Comunicação & Cultura**. Lisboa. ISSN 1646-4877. 9 (Primavera-Verão 2010), p. 155-163.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: Viver na era do capitalismo, tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996. [Colección Frónesis]

MALLARMÉ, Stéphane. “Prefácio a Um Lance de dados”. Trad. de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (org.). **Mallarmé**. 3ª. ed., 2ª. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Álvaro Faleiros, introdução, organização e tradução. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. **Ideogramas**. Lisboa: Guimarães Editora, 1962.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard. 2016.

MORADI, Iman. Glitch aesthetics. 2004. 84 f. Dissertação (Bacharel em Multimedia Design) - School of Design Technology, The University of Huddersfield, Huddersfield, Inglaterra, 2004.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Discurso, imaginário social e conhecimento. **Em Aberto**, 14, n. 61, p.52- 59.1994.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Tralhas e Troços: o Flagrante Urbano. In: Cidade atravessada. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). **Os sentidos públicos no espaço urbano**. Campinas: Pontes, 2001, p. 9-24.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Cidade dos Sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2004.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. A ANÁLISE DE DISCURSO É POSSÍVEL?. **Líng. e Instrum. Linguíst.**, Campinas, SP, n. 44, p. 138-156, jul./dez. 2019.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-1969). In: GADET Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma Análise Automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. De Eni P. Orlandi. Campinas: Unicamp, 2010. p. 59-158.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad.: Eni Pulcinelli Orlandi Campinas: Pontes, 1997.

PEREDNIK , Jorge Santiago . **Poesía concreta** : A. Artaud , M. Bense , D. Pignatari y otros , Centro Editor de América Latina , Buenos Aires, 1982.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

POESIA CONCRETA: UM MANIFESTO. **Revista ad** - arquitetura e decoração, São Paulo, novembro/dezembro de 1956, nº 20. Disponível em:

<https://www.augustodecampos.com.br/poesiaconc.htm>. Acesso: 02 out. 2022.

SANTAELLA, Maria Lucia. **Convergências**: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo, SP: Nobel, 1986.

SANTAELLA, Maria Lucia. **Navegar no ciberespaço**: o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Maria Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo, SP: Cengage Learning, 2008.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

SESC. **História da Poesia Visual Brasileira**. São Paulo, SP, 2019. Disponível em:

[https://issuu.com/sescbomretiro/docs/historia\\_da\\_poesia\\_visual\\_brasileira\\_livreto](https://issuu.com/sescbomretiro/docs/historia_da_poesia_visual_brasileira_livreto).

Acesso em: 05 out. 2022.

VELHO, Ana Paula. A Semiótica da Cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Rev. Estud. Comun.**, Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-257, set./dez. 2009.

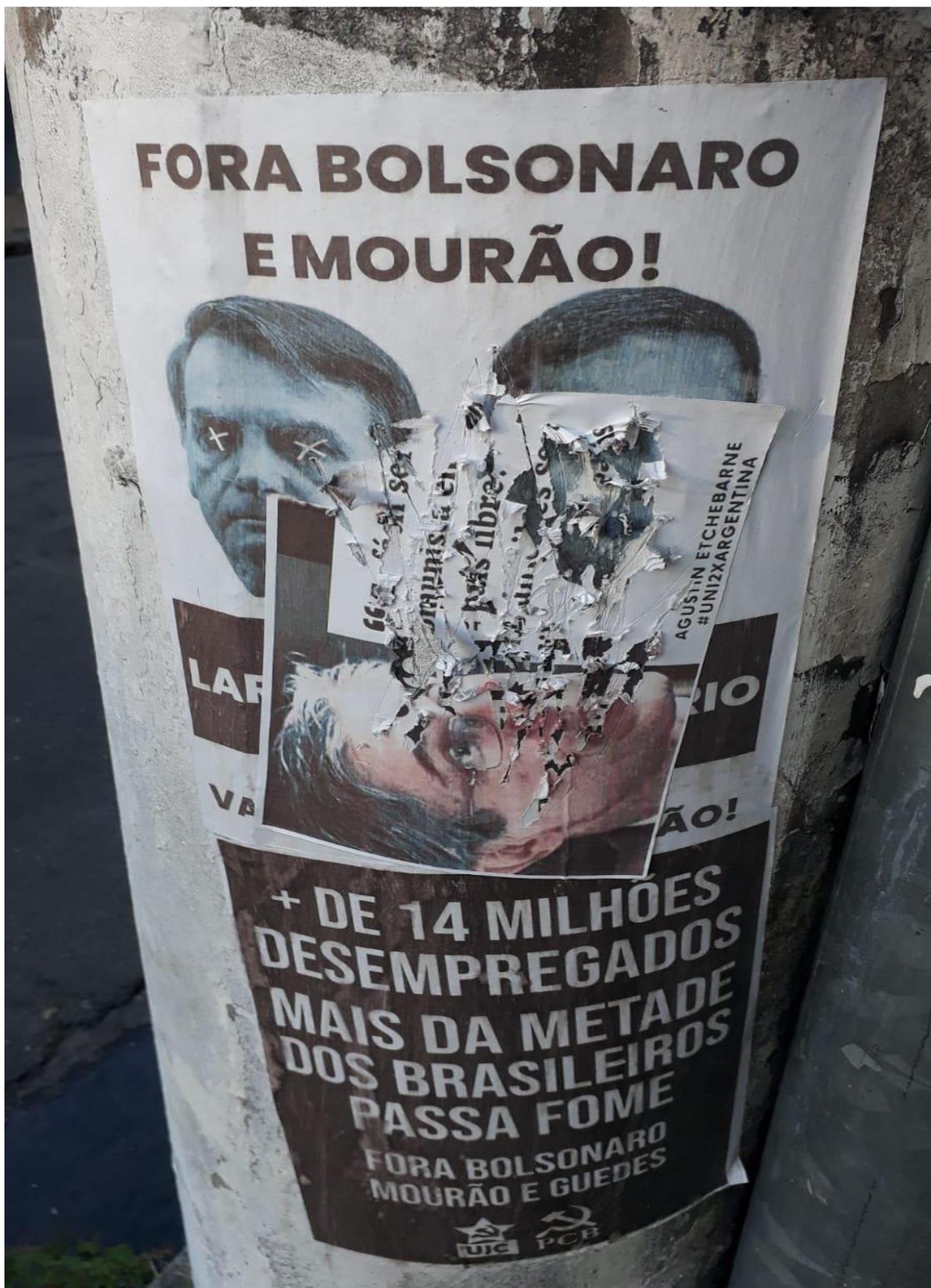
## APÊNDICE - GALERIA DE IMAGENS

Galeria de imagens registradas na região central do Município de Campinas, cidade com aproximadamente 1,1 milhão de habitantes (IBGE-2020), no período de março de 2020 a setembro de 2022.

Foram fotografadas pelo menos cem imagens e selecionadas estas abaixo. Em geral, tais cacos poéticos urbanos são compostos por propagandas de curas mágicas, empréstimos de dinheiro, anúncios de tarô, pichações sobrepostas, publicidades de serviços como transporte por aplicativos e de mudanças, colagens de protestos políticos, entre outros.

De forma geral, pode-se notar a redução de novos afixamentos de imagens em áreas urbanas por conta da redução do trânsito de pessoas nas calçadas e vias públicas. Tal redução de circulação foi gerada, em parte, pela ocorrência da pandemia de Covid-19, iniciada no Brasil em fevereiro de 2020, com o surgimento do primeiro caso confirmado de contaminação pela doença.

Este período de interrupção de colagens de novas imagens gerou e elevou a sensação de abandono e de ruído sobre as imagens já presentes. No entanto, é preciso destacar que antes mesmo da pandemia já havia estas manchas de mensagens nas vias urbanas públicas.

**APÊNDICE A – 14 milhões de DESEMPREGADOS**

## APÊNDICE B – LUTE AGORA



APÊNDICE C – Cacos de Sol

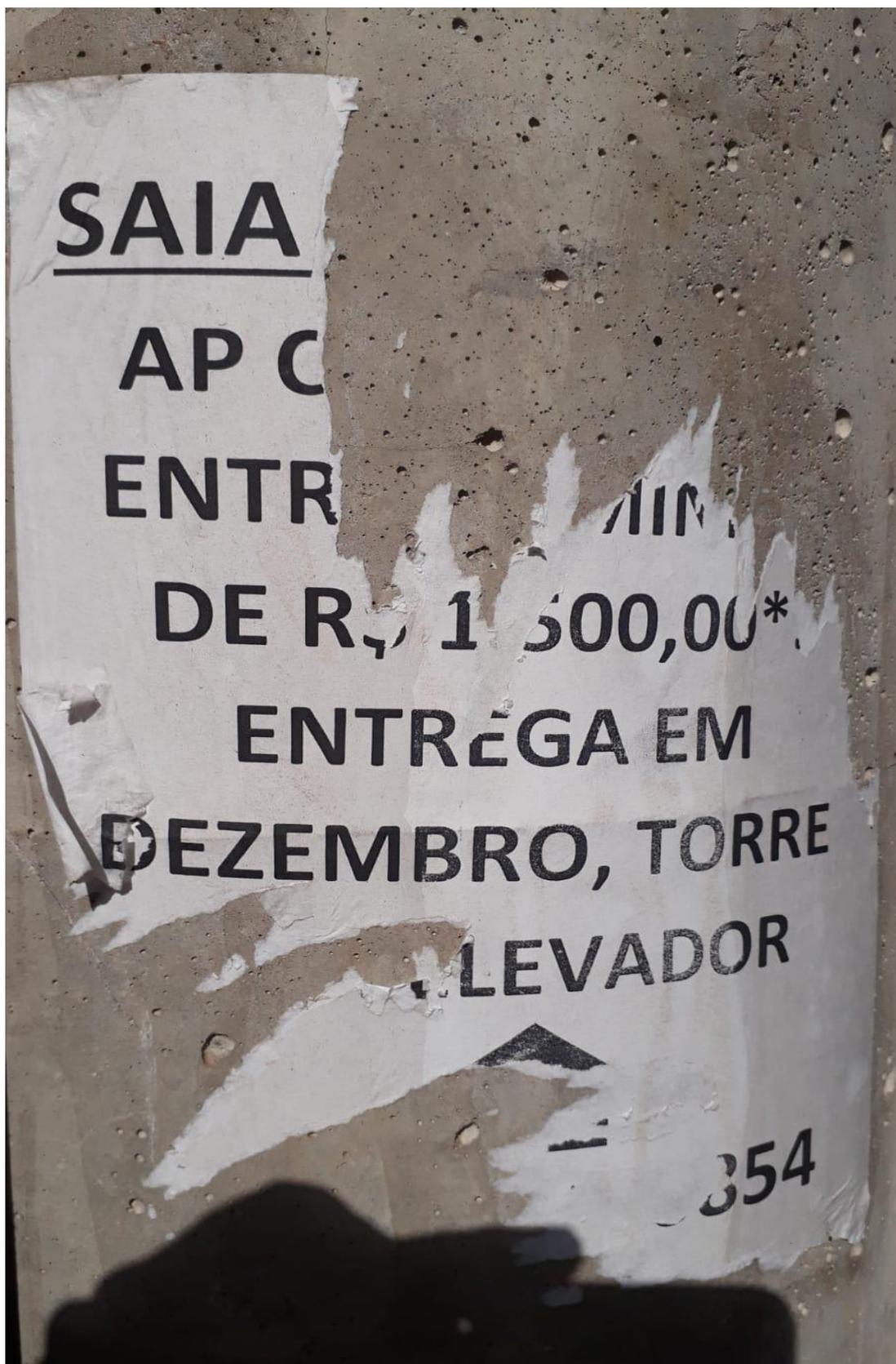


**APÊNDICE D – FACHADA-GRAFITE**

## APÊNDICE E – TARÔ OU MUDANÇA?



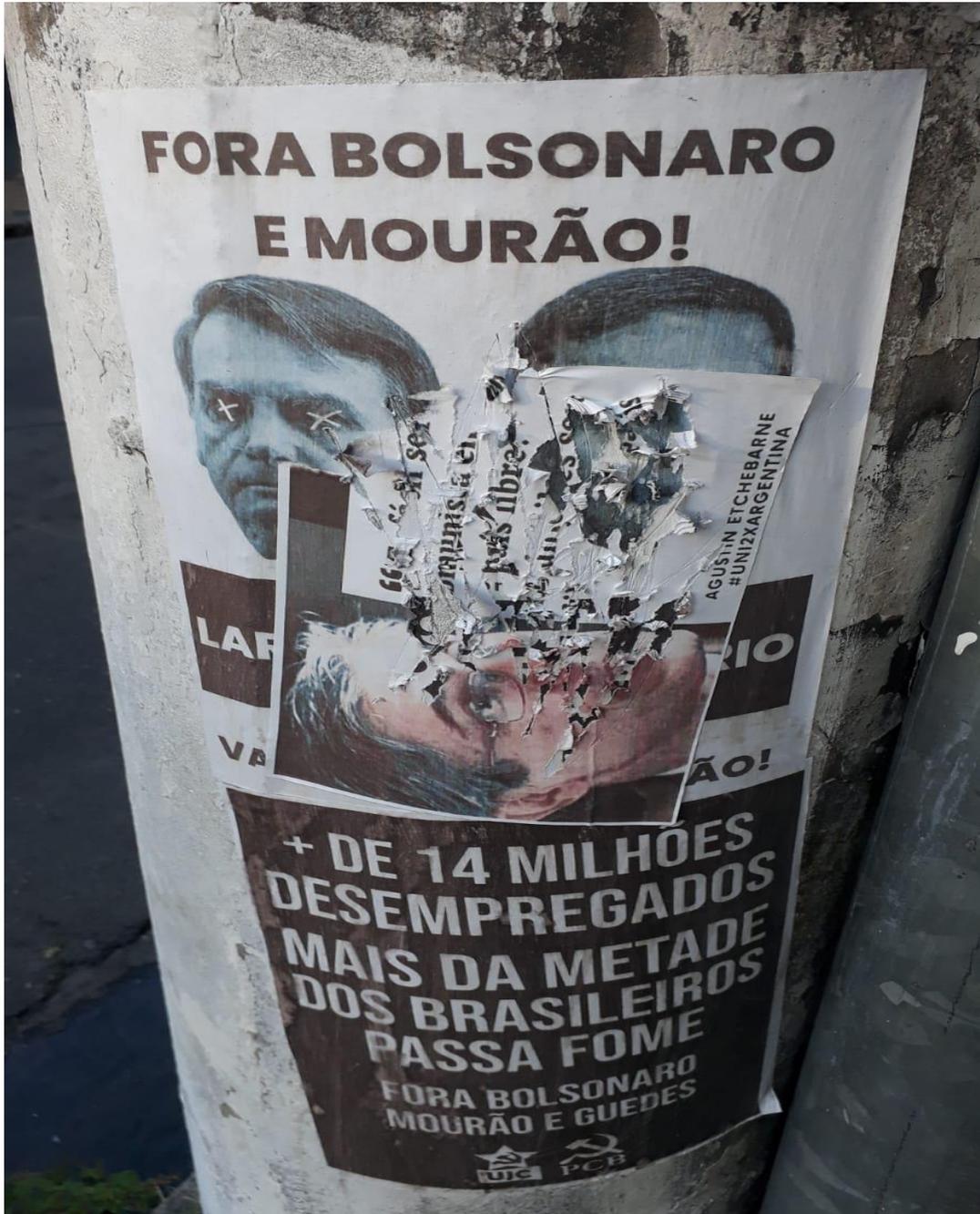
## APÊNDICE F – Saia Já



APÊNDICE G – Não espere



APÊNDICE H – Fora Bozo



# APÊNDICE I – PEÇA UMA VIAGEM



### APÊNDICE J – Peça algo



# APÊNDICE K – COLLAGE



# APÊNDICE L – Cadê o Che?



**HERCÓLUBUS**  
a Terra  
olubus.life  
E-SE  
bus.life  
erta a  
zore a  
gigantesco,  
sequências,  
trações  
estrefas,  
canismo,  
guerras,  
etc.  
as, debéis  
importantes

“  
Eu, com 73 anos, estou fazendo  
campanha para o Bolsonaro, e  
uma mocinha feminista ficou  
brava e me perguntou se eu  
não estudei história.  
Eu lhe respondi: minha filha, eu  
vivi a história. Não foi o seu  
professor maconheiro que me  
contou.”

**HERCÓLUBUS**  
OU PLANETA VERMELHO  
www.hercolubus.life

Mais informações em  
CONSULTE NAS  
BIBLIOTECAS

Liberdade é descobrir que Che  
Guevara é apenas uma camiseta  
vitrine!

EMERGENCIAL  
ACABOU?  
CESTA BÁSICA  
TÁ CARA?  
BOLSONARO

TEONIX BORINIA

### APÊNDICE M – Hercólubus chegou



APÊNDICE N – UNIÃO



## APÊNDICE O – CARTOMANTE



## APÊNDICE P – Que parede é essa?



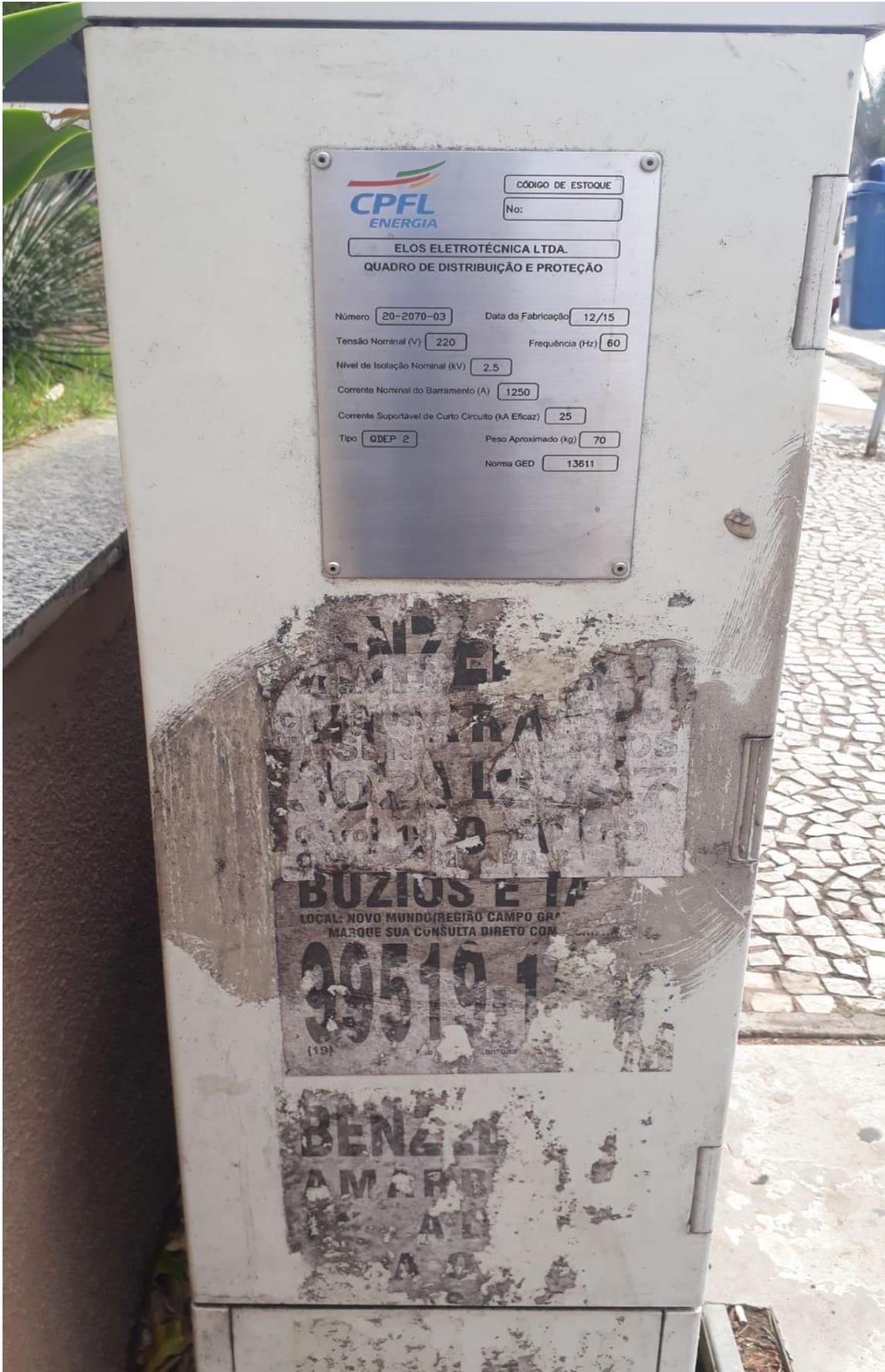
## APÊNDICE Q – Sujeito



## APÊNDICE R – Peça uma viagem



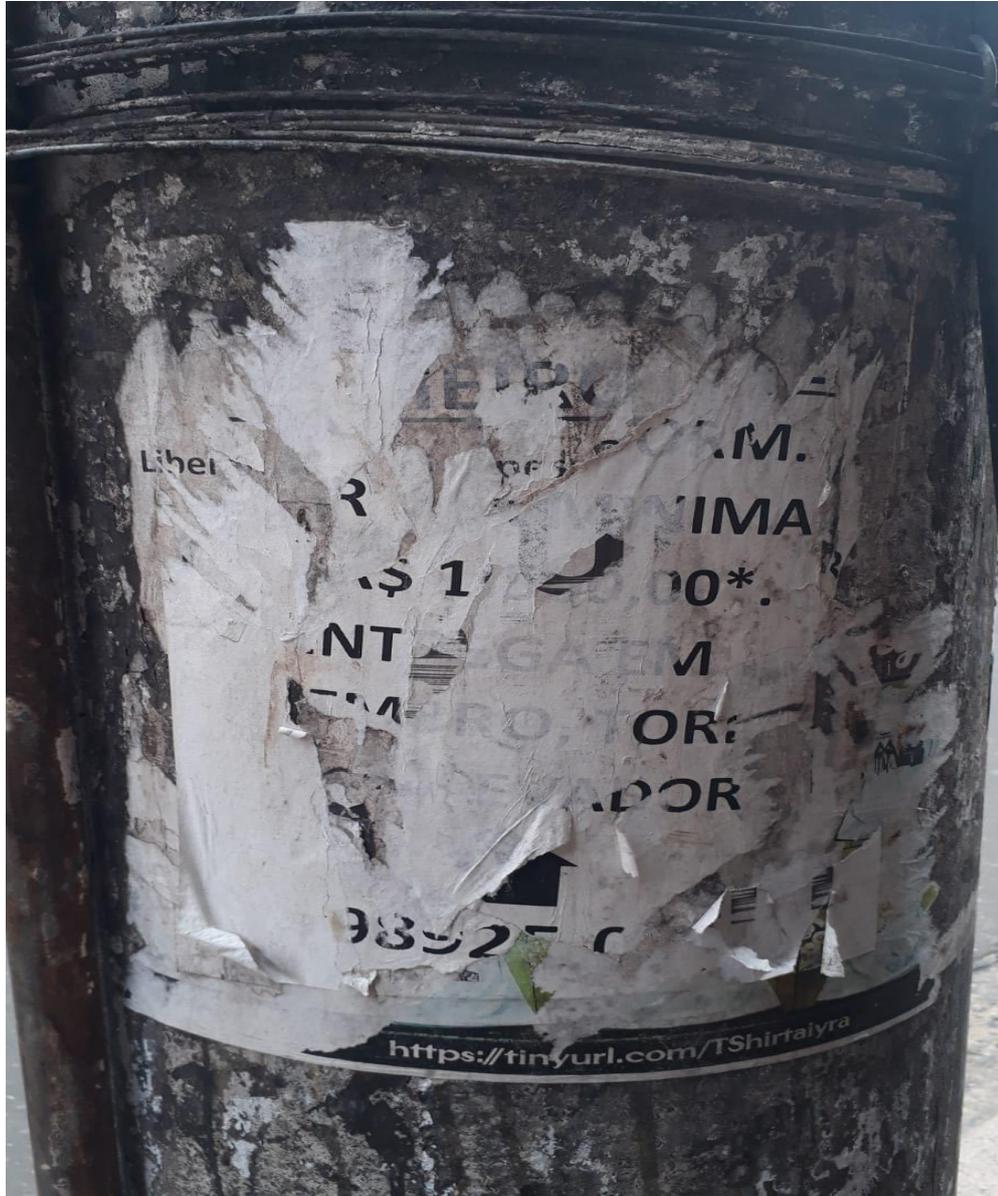
### APÊNDICE S – BUZIOS ELÉTRICOS



### APÊNDICE T – 99



# APÊNDICE U – 1



## APÊNDICE V – FATURA



## APÊNDICE W – Pra valer



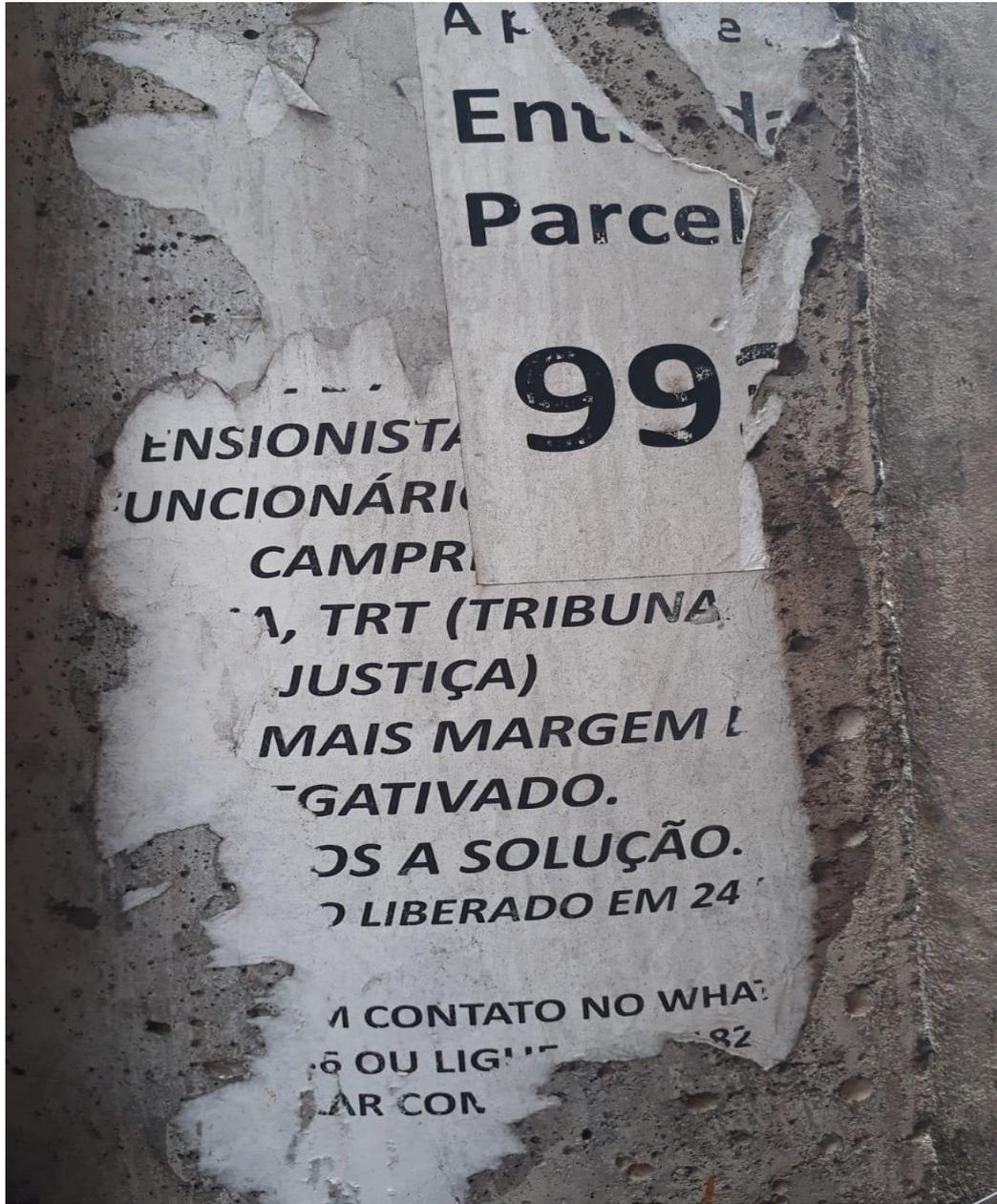
### APÊNDICE X – IMBANDA/QUIMB/QUIM



**APÊNDICE Y – TO BASQUIAT**



**APÊNDICE Z – MARGEM**



APÊNDICE A2 – FORA DA LINHA

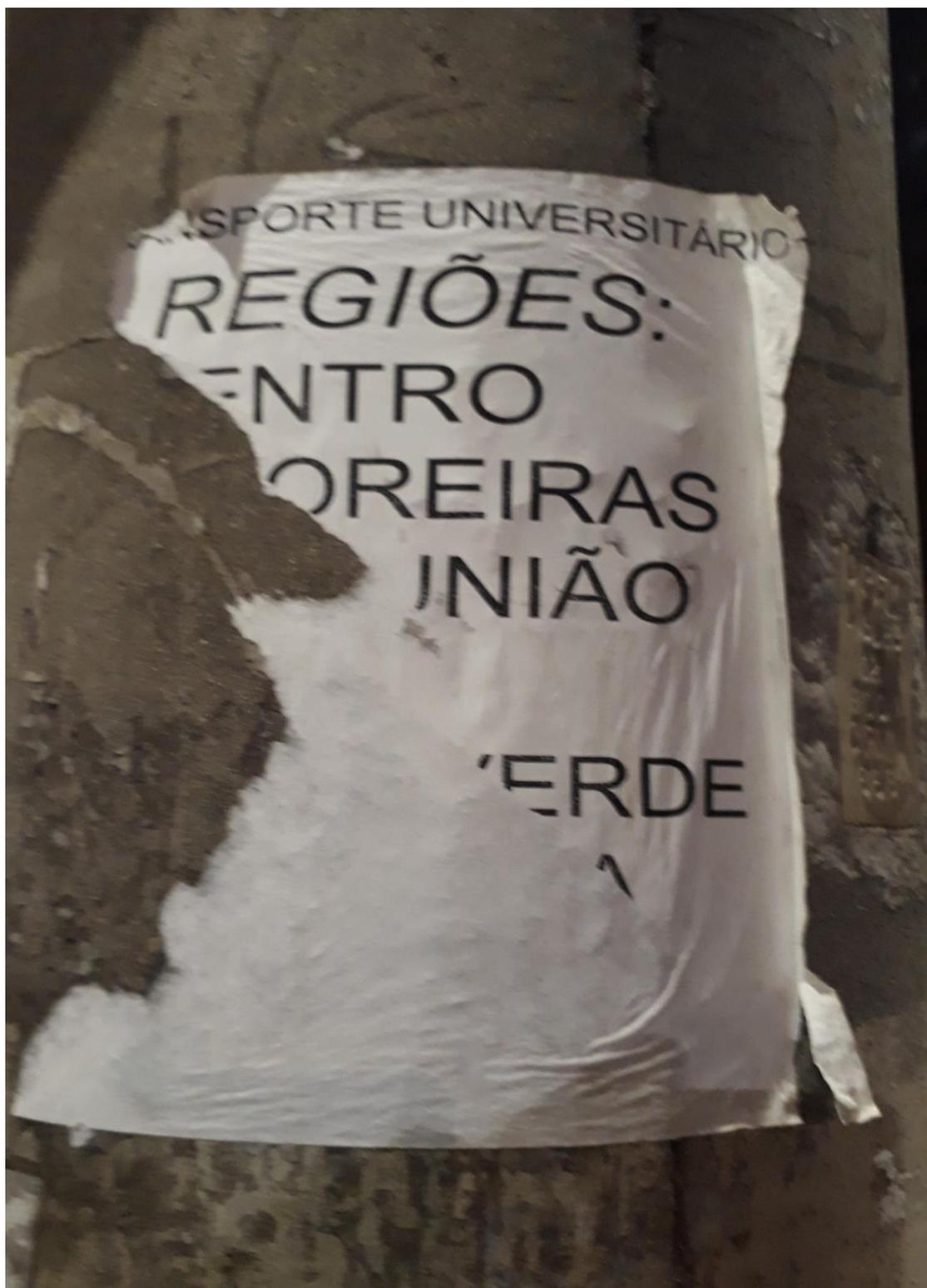


## APÊNDICE B2 – PESSOA AMADA



## APÊNDICE C2 – RETALHOS



**APÊNDICE D2 – ESPORTE UNIVERSITÁRIO**

APÊNDICE E2 – SIND O



## APÊNDICE F2 – DECALQUES



## APÊNDICE G2 – QUADRO DE TARÔ



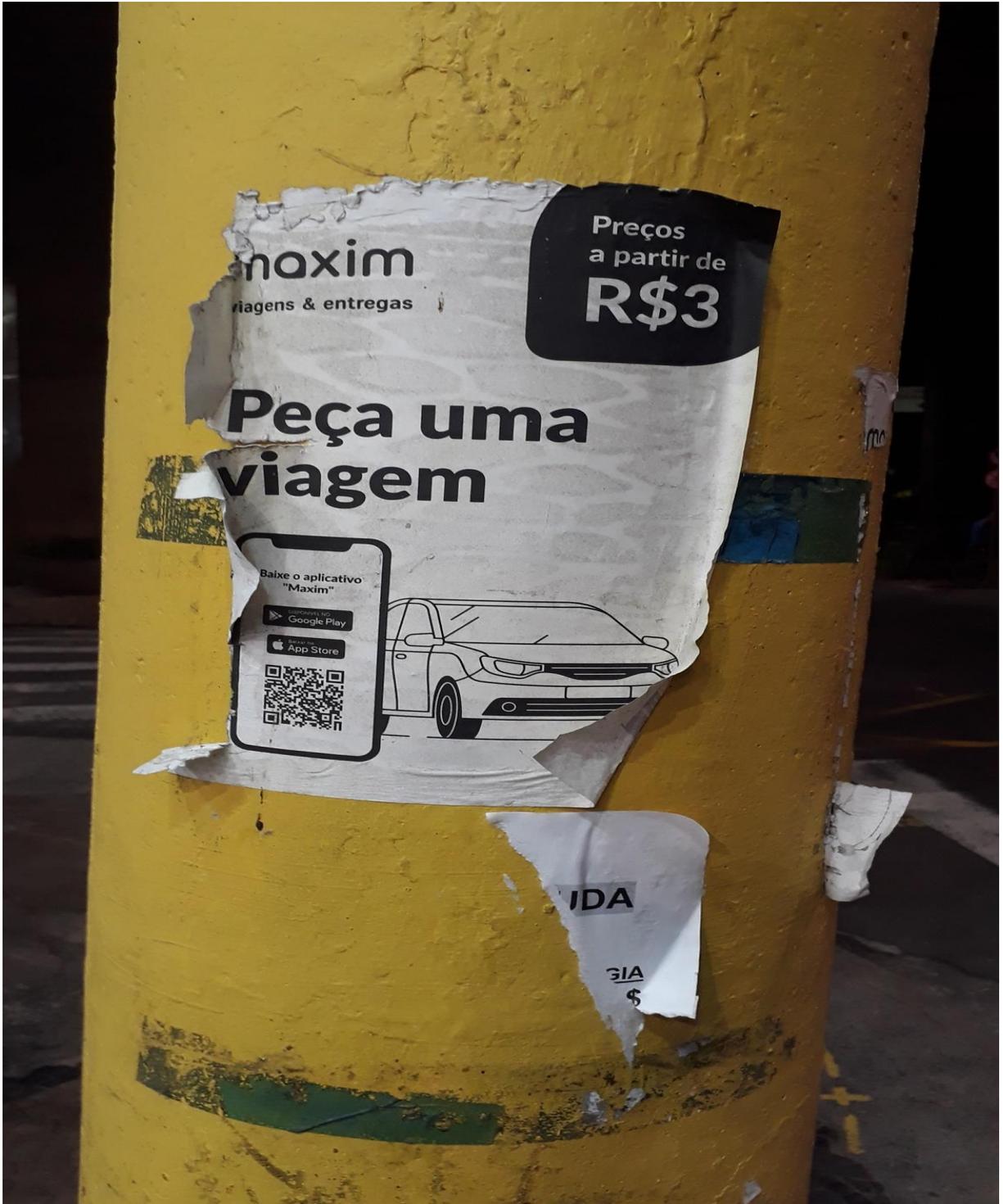
## APÊNDICE H2 – PERFIL DE SEMÁFORO



## APÊNDICE I2 – Ê QUÊ É



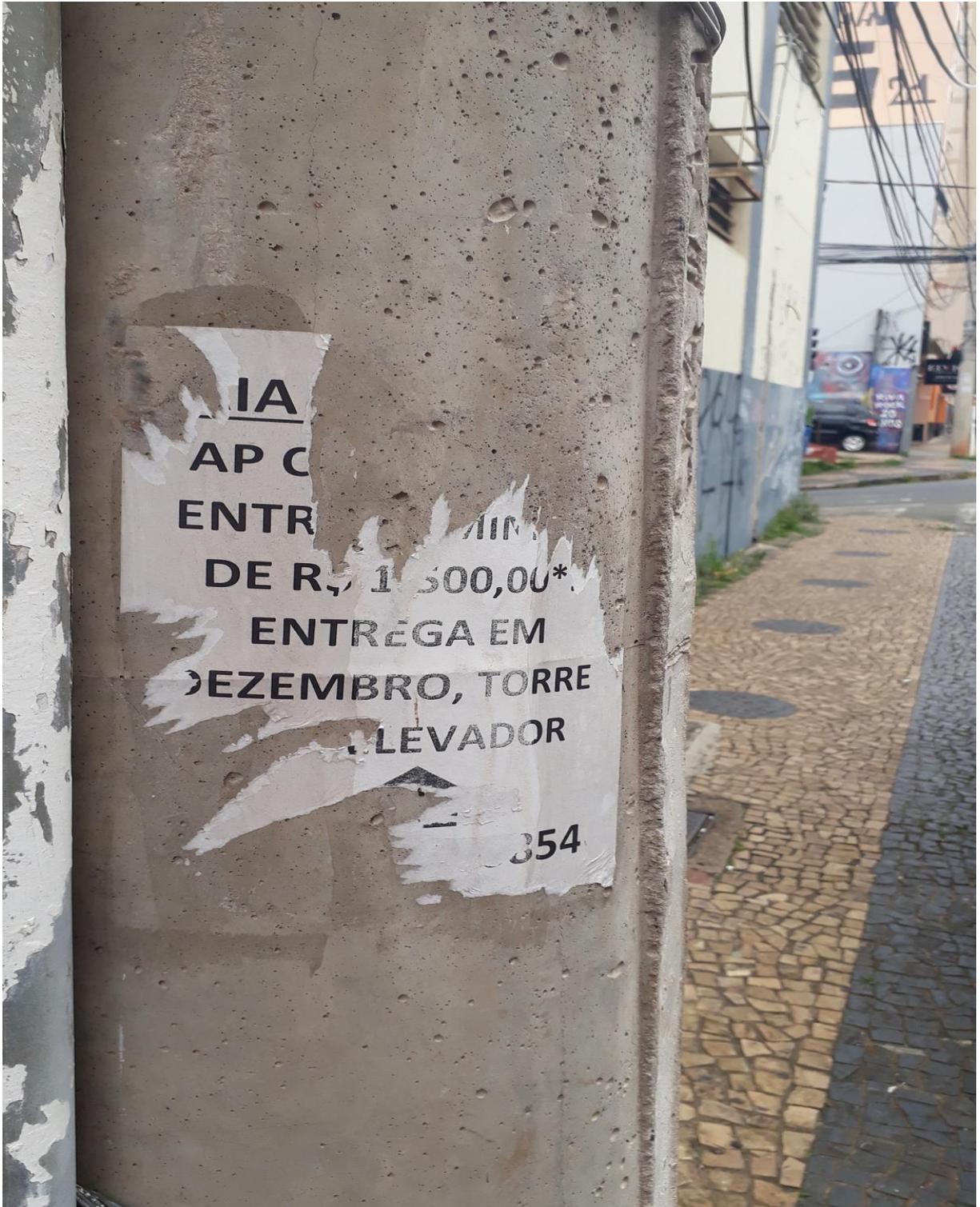
## APÊNDICE J2 – UMA VIAGEM



APÊNDICE K2 – POVO NA RUA



## APÊNDICE L2 – IA



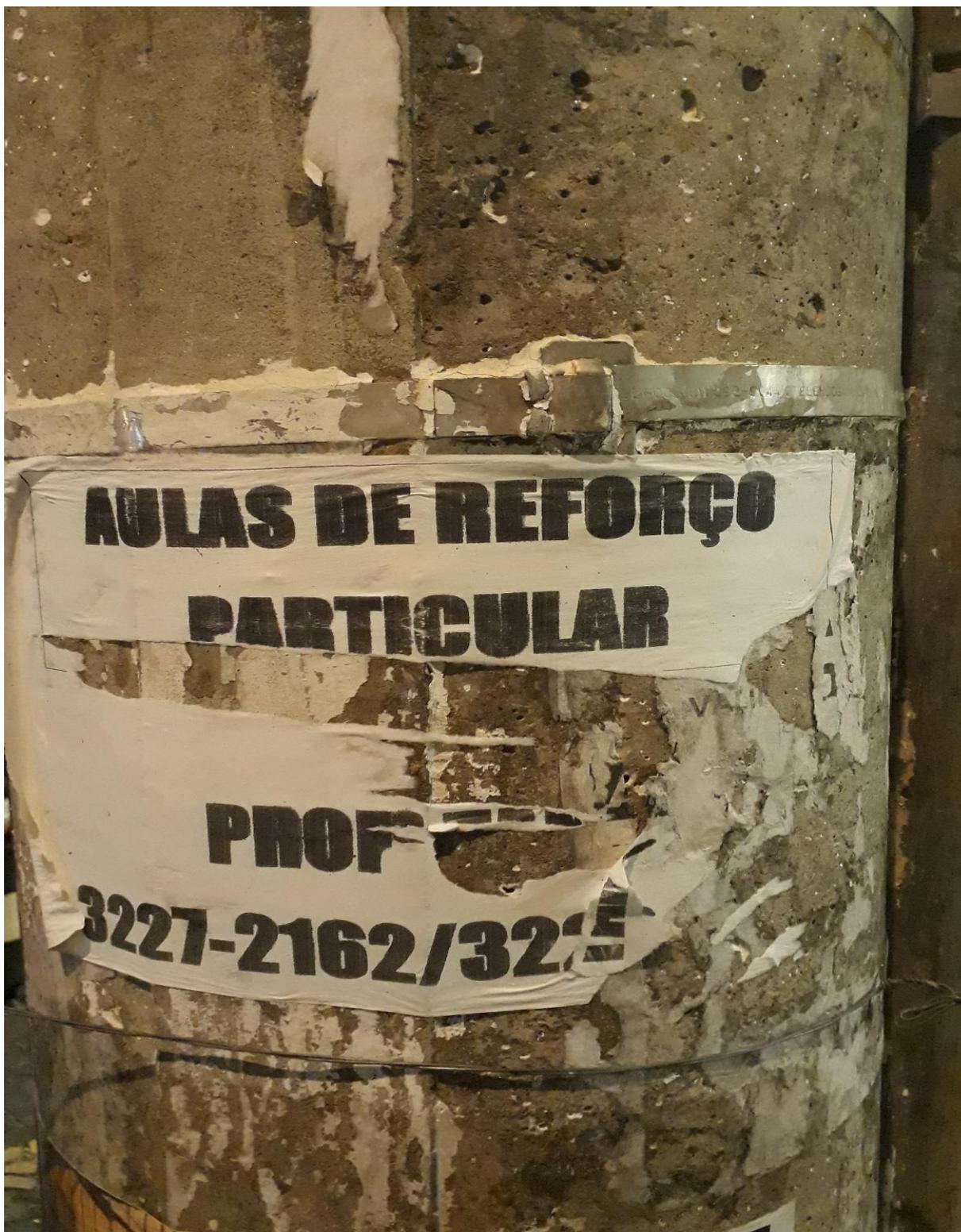
## APÊNDICE M2 – TRANSPOR



APÊNDICE N2 – CARA?



## APÊNDICE O2 – PROF.



## APÊNDICE P2 – PROIBIDO?



## APÊNDICE Q2 – & ENTREGAS



## APÊNDICE R2 – NA FATURA



**DINHEIRO!**

... E APOSENTADO,  
PENSIONISTA, LOAS,  
PENSIONÁRIO RUPES, CAMP,  
SARASIA, T...  
... E ESTA NECESSARIE  
... TEMOS A SOLUÇÃO  
... PRESTÍGIO LIBERALO EM 2

Ente em contat  
FABIANA VALF  
19 987 23261

MEU RESUMO

NA  
FATURA  
ENERGIA  
1.000,00

(15) 98835-922  
TRATAR FELIPE O

## APÊNDICE S2 – A pá



## APÊNDICE T2 – Aluga-se um Poema de fachada II



## APÊNDICE U2 – LUZ



APÊNDICE V2 – AV. ANCHIETA



APÊNDICE W2 – SHEIP



# APÊNDICE X2 – YFDO



# APÊNDICE Y2 – BICUDA



AMANDA MUSSI  
DANNA LISBOA  
DJ BASSAN  
DJ DANN  
ENTROPIA-ENTALPIA  
KARA CATHARINA  
LAMIALE  
MC NANINHA  
MONNA BRUTAL  
N.I.N.A  
SHEEFIT  
VICTIN

AQUA  
AUN HELDEN  
DIAMEYKA ODAHA  
GINNE SEAROM  
KARA CATHARINA  
MARCIA PANTERA  
GRINCHIO  
DB  
GUZA  
IVI MAIGA BUGRIMENKO  
MIWI  
VIATRIX  
ARTURO

APÊNDICE Z2 – Inside (ados)



### APÊNDICE A3 – Inside



APÊNDICE B3 – PARE?



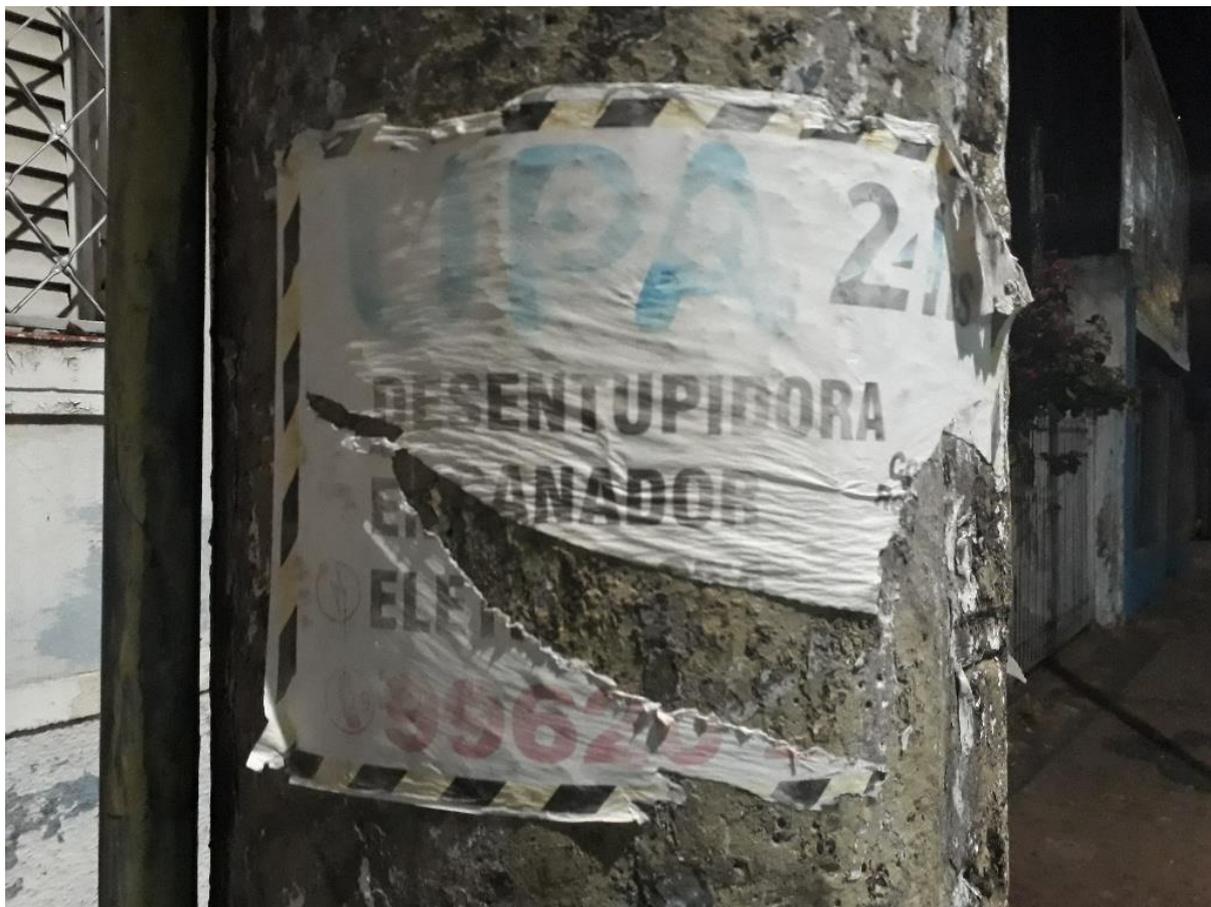
### APÊNDICE C3 – Sejam os mais



## APÊNDICE D3 – Descode



## APÊNDICE E3 – Sorriso de perfil



## APÊNDICE F3 – OLARs



APÊNDICE G3 – agem no CITY



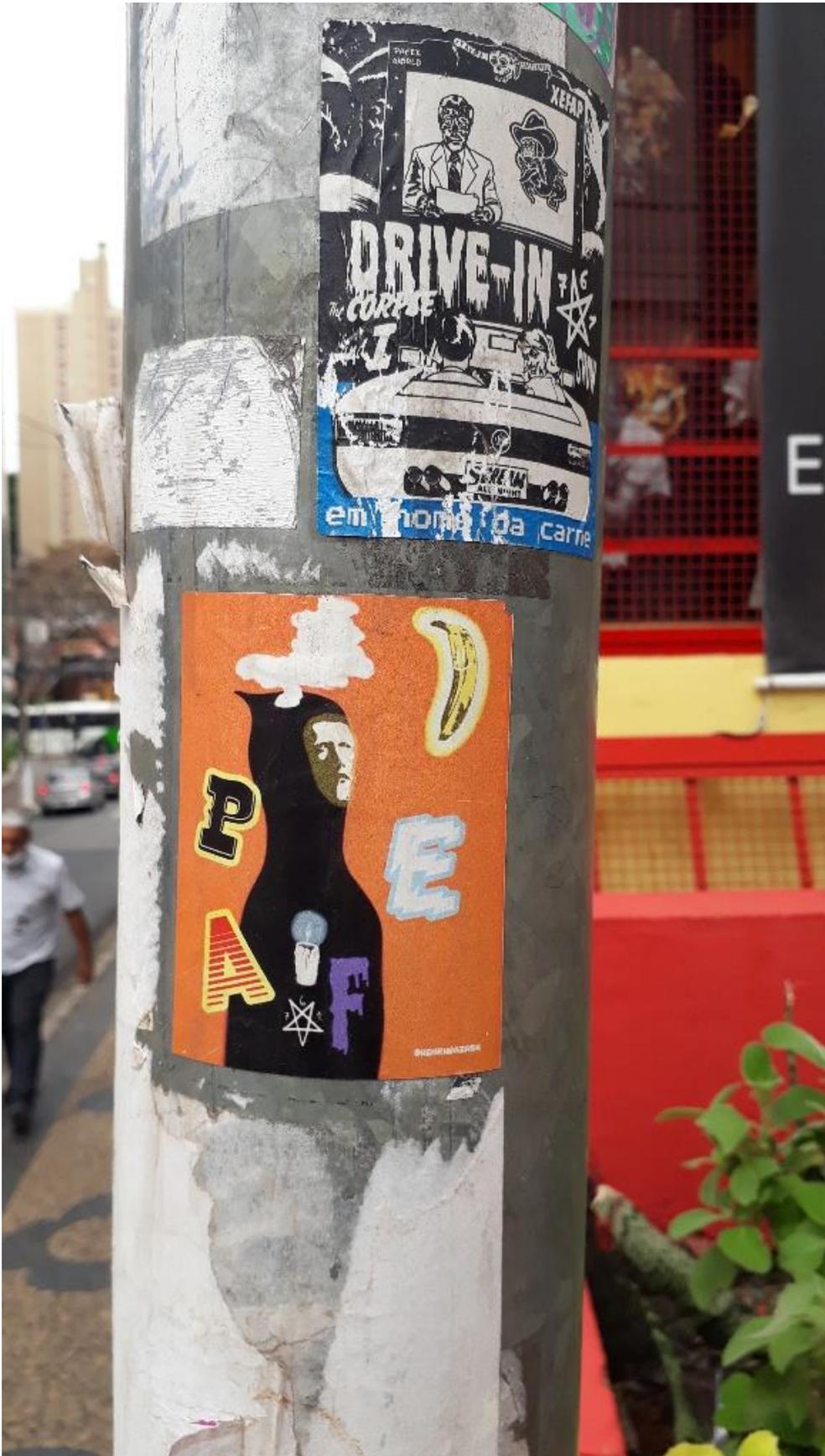
## APÊNDICE H3 – FGTS na Entrada



APÊNDICE I3 - Em frente ao Jóquei



### APÊNDICE J3 - Drive-in



### APÊNDICE K3 - Ruído na lixeira



### APÊNDICE L3 - Miau



### APÊNDICE M3 - Poética Eleitoral



### APÊNDICE N3 - O Olhar de Che

